CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

310

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 310 (ABRIL 1976)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: MARUJA MALLO.

ARTE Y PENSAMIENTO

MARUJA MALLO

Hasta hace unos meses era muy difícil encontrar en los ambientes artístico-culturales del país un español menor de treinta y cinco años que conociera de Maruja Mallo algo más que su nombre. Y, sin embargo, la pintora Mallo es uno de los artistas más representativos de esa avanzadilla agitadora de la vida española durante los dos lustros que preceden a la guerra civil. La Galería Multitud, en su inteligente y polémica campaña de la temporada 1974-75, la ha sacado del olvido, presentando ocho cuadros suyos en la exposición «Orígenes de la vanguardia española» (1920-1936).

En cambio, es fácil encontrar entre los amigos mayores, aquellos que irrumpieron —¡en la flor de su juventud, naturalmente!— en la rica vida cultural madrileña de los años treinta, unos cuantos que conocieron personalmente a Maruja y que unánimemente recuerdan su presencia y participación en múltiples manifestaciones artísticas de entonces. Enrique Azcoaga, Luis Felipe Vivanco y José Antonio Maravall —arte, literatura, pensamiento— podrían ser tres ejemplos representativos entre los que yo conozco.

A todos éstos, probablemente, las páginas que voy a dedicar a la inquieta y vivaz artista gallega les dirán pocas cosas nuevas; a los otros, a los más jóvenes, es posible que les ayuden a conocer a alguien que ha contribuido con audacia y originalidad a enriquecer el panorama de la cultura española del siglo XX. Al menos en su parcela más fresca y jugosa, la que se extiende al margen de las lindes académicas oficiales.

Si hay algún artista de quien resulte artificioso separar la vida y la obra es la pintora de quien vamos a ocuparnos. La vida de Maruja Mallo está penetrada por el arte y su pintura es el reflejo continuo de lo vivido. Esta interrelación imprime un carácter peculiar a cualquier acercamiento que se intente. Por otra parte, Maruja, como muchos artistas de los momentos fecundos, no es solamente pintora, sino que cultiva múltiples artes y saberes: el dibujo, la cerámica, la

decoración y el vestuario escénicos, los murales y las conferencias. Ambas cosas me inducen a hablar globalmente del *mundo* de Maruja Mallo, en el que las mil facetas de su obra y de su personalidad brillan y relucen componiendo un fantástico ser humano.

He conocido a esta mujer tardíamente, pero es de admirar su agilidad mental, su prodigiosa memoria —sobre todo para los años gloriosos—, su energía, la fluidez de su palabra y la soltura que aún queda en su cuerpecillo menudo. Maruja prefiere decir que es celta en vez de gallega, pues no quiere poner límites a la tierra en que nació. De familia burguesa acomodada, en la que no faltaron artistas (Cristino Mallo, su hermano, es escultor bien conocido), vino a Madrid muy joven, casi una chiquilla, y aquí terminó, en 1928, los estudios en la Escuela de Bellas Artes. En seguida empieza sus viajes: el primero a Canarias, cuyo colorido le impresionó profundamente, y sus correrías madrileñas, las fiestas populares, los parques, los barrios bajos, las verbenas.

En 1928, Ortega y Gasset, que lleva el timón de la *Revista de Occidente* con rumbo innovador, conoce la obra de esta muchachita que no ha cumplido los veinte años y acoge en los salones de la prestigiosa revista su primera exposición: diez óleos y treinta «estampas» coloreadas. La crítica se entusiasma y la palabra *sorpresa* aparece indefectiblemente en los textos de Manuel Abril, Francisco Alcántara o Antonio Espina. Será la única muestra que realice la *Revista de Occidente,* pero ha servido para lanzar al firmamento artístico un nuevo meteoro: una pintora aplicada y experta, que estudia la proporción matemática, que dibuja con mano segura, que es pulcra y correcta, dotada de gran imaginación y provista de mucha alegría, humor e ironía. Las obras más importantes expuestas en aquella primavera del 28 constituyen la serie de «Fiestas populares», más conocidas como las *Verbenas*. De ellas diría García Lorca: «Son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, con más gracia, con más ternura y con más sensualidad.»

Veámoslos un poco despacio. Las *Verbenas* representan la aportación estética del «alma popular» de la pintora, desplegada en cuatro lienzos de respetable formato donde compone escenas de feria y carrusel con extraordinaria libertad, inventiva y colorido. La primera fue llamada por Ramón Gómez de la Serna la *Verbena del invierno,* porque en ella se combinan las celebraciones navideñas, los Reyes Magos, el pino de luces multicolores, la zambomba y el castillo de Herodes en encantadora estampa decembrina.

Aún está ausente la sátira. Domina la ternura y pequeñas gotitas sentimentales: la vieja arropada en su mantoncillo, que lleva una carta

en la mano, o el burrito que se pierde en la lejanía nevada. Está bien presente, sin embargo, la sabiduría compositiva de la artista. Ese ritmo arremolinado —los críticos lo llaman cineástico— que imprime al conjunto y que en este caso parte de un núcleo central, de graves tonalidades azules (la esclavina del soldado) y se desarrolla concéntricamente en el paso de baile de la pareja de patinadores o en el movimiento de las piernas rotundas de las chicas de servir.

En la segunda *Verbena* hay mucho humor satírico, pero aún no hemos llegado al sarcasmo. Sobre un fondo de norias y tiovivo se destacan en primer término dos parejas antagónicas: el pueblo y la burguesía. Un soldado asusta con el popular matasuegras a una cerril criada cejijunta, adornada con gorro de papel, que lo contempla embobada, y un respetable matrimonio de clase media, orondo y circunspecto, asiste hierático al festejo. En la esposa contrasta la ampulosidad del busto con la pequeñez del cerebro, y en el caballero, la prominencia del chaleco sobre la barriga con la ridícula perfección de las guías del bigote. La pintora ha sabido captar la psicología de las gentes madrileñas conglomeradas en un escenario típicamente popular como es la verbena; el júbilo de los rostros sencillos contrasta con el envaramiento y la ridiculez de los poderosos; la sátira llega a constituir una auténtica subversión de valores. Está haciendo más o menos conscientemente una crítica social y, al mismo tiempo, dejando un precioso documento costumbrista: la ruleta de la barquillera, los molinillos de papel, el anuncio luminoso que guiña sus luces sobre la oscuridad de la noche, la altiva elegancia de los húsares palaciegos o la anónima capucha de un fraile que vuelve la espalda al espectador son, entre otros muchos, datos imprescindibles para reconstruir la vida madrileña de aquellos años.

¡Cómo debieron de cautivar estas visiones de la pintora al más sensible de los madrileños, Ramón Gómez de la Serna! Cuando años más tarde, en 1942, ya en Buenos Aires, escribe sobre Maruja Mallo unas bellas páginas, dirá de ella: «La señorita alegre que ha venido de provincias ha ido con sus condiscípulas y sus condiscípulos a ver lo que 'es eso', a ver lo que pasa en la romería de San Isidro, el Santo milagroso de Madrid, el que sacaba cosechas rumbosas de aquella tierra seca y al que los ángeles le ayudaban a arar la tierra. ¿No se trajo de allí Maruja unos ángeles que la ayudaron a pintar? Más está en los ángeles el ayudar a hacer arte que a meter el rejón en la dura tierra.» ¡Con cuánta nostalgia recordarían las verbenas y el Rastro Ramón y Maruja desde el otro lado del Atlántico! Pero... no adelantemos acontecimientos.

Nada más lejano de la verdad que calificar de folklórica a esta pintura; si los elementos proceden del acervo popular, su tratamiento rigurosamente moderno, el dinamismo de la composición y el colorido rutilante —tintas brillantes como las que tras el correr de los años aparecerían con los acrílicos— hacen de la pintura que comentamos un producto exquisitamente culto y refinado, nacido de un proceso de elaboración personal.

Vayamos con la tercera *Fiesta popular.* En ella el sarcasmo irrumpe arrollador. La composición es aún más abigarrada que en las anteriores; los elementos verbeneros han cedido su protagonismo; los personajes se han multiplicado; la España negra hace su aparición; solamente algunas notas de ternura —el trineo que se desliza sobre un paisaje de nieve y abetos en la lejanía— salvan la *Fiesta.* Hay dos parejas que dominan el conjunto: los gigantones que representan al rey y a su abogado, portadores de chimeneas de cartón a guisa de cetro, y la hembra acompañada por el guardia, con sus rostros de *ninots* valencianos. Alrededor, otras figuras secundarias sirven de contrapunto: las muchachas de senos palpitantes que echan a correr llenas de vida joven y los marineros de soñadora mirada. Son la nota limpia, fresca, sana en este pequeño universo, donde no falta el monstruo enano que pide limosna tocando la guitarra, el fraile que gira vertiginosamente montado en los *caballitos* o el inglés-turista con sus ajedrezados bombachos. Naturalmente, no faltan los elementos madrileños: los veladores de mármol, las flores de papel, la barraca del pim-pam-pum y el puesto donde se mide la fuerza. Lo más sobresaliente, sin embargo, de este cuadro es su tremenda sátira, la fuerte carga crítica que contiene. Quien quiera comprobarlo puede acercarse al recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo, de la Ciudad Universitaria madrileña, donde ahora se encuentra.

Otro museo de París, el del Jeu de Paume, adquirió en 1935 la cuarta *Verbena,* hoy propiedad del Museo de Arte Moderno. En ella la pintora alcanza las más altas cimas de irreverencia y sátira: el torero bizquea su miedo ante el toro de cartón, sobre los cerditos del tiovivo giran los altos capitostes de la milicia y la nobleza, los ángeles llevan coronas, alas y mantones de papel y lanzan matasuegras a una pareja de frailes de tez cetrina y blancas capuchas. En primer plano tres personajes del pueblo, comparsas carnavaleros, protagonizan la fiesta: ellos son el pueblo de Madrid que se divierte en la calle, hace apuestas de perra chica, consulta el porvenir a los astros, o se retrata detrás de un biombo de cartón fingidor de aeroplanos. Mundo de manolas, toreros, boxeadores, soldados y criadas; mundo de objetos sencillos, carracas, botijos, mazapanes, almendras,

abanicos y cometas. La calle madrileña en días de fiesta cuando la noche se llena de cohetes y bengalas. Maruja Mallo ha dejado un testimonio único; al mismo tiempo alegre y cruel, realista y estilizado, refinado y popular. La pintora ama y zahiere, se burla y corroe. Sus verbenas podría parecer que están en los antípodas de los carnavales de Solana. Pura apariencia. Ni el ritmo rotatorio, ni la armonía colorista, ni la limpia caligrafía atenúan mínimamente la fuerza y el sarcasmo. En Solana y en Mallo los pinceles mojan en tintas bien diversas, pero sus mentes y corazones se mueven por un mismo impulso.

En la serie de *Estampas* (dibujos a lápices de colores) hay un paso hacia adelante en cuanto a audacia compositiva y entra de lleno en la que ella llama su «alma cinética». (Pues digamos de paso que Maruja confiesa poseer almas diversas que la inducen a probar siempre nuevos caminos. Ramón Gómez de la Serna se atrevió a puntualizar cuando, a raíz del encuentro en Buenos Aires, dijo de ella: «La luz de América clarifica su inspiración y se ve que empuja como una cascada magna su imaginación de pintora. Maruja Mallo tiene catorce almas, su estilo original, espontáneo e impetuoso siempre en constante evolución como Picasso.»)

En las *Estampas cinemáticas* se superponen las imágenes, se juega con el positivo y el negativo como se hace hoy en ciertas técnicas fotográficas, las figuras se colocan patas arriba, los seres son ingrávidos, aparecen signos ortográficos y cifras, pero la personalidad de la pintora de las *Verbenas* se deja sentir avasalladora. Hay temas que se repiten: ángeles piadosos, toreros, guardias bigotudos, rotundos senor de mujer, balcones sobre el mar, pero hacen su aparición objetos nuevos. Cosas de la vida cotidiana que, de alguna manera, llaman la atención de sus contemporáneos: el teléfono, la pequeña pistola, los altísimos rascacielos, el peluquín en su soporte, extraños engranajes con cilindros dentados, un ferrocarril de juguete, periódicos, tijeras, carretes, copas de estilizada forma cónica con extrañas bebidas exóticas, etc. Todos los elementos simbólico-oníricos del surrealismo están ya contenidos aquí, enzarzados en un veloz ritmo giratorio. No en busca de la anécdota, sino persiguiendo el dinamismo, el movimiento, la velocidad, el torbellino.

Llegamos a los años treinta. Maruja se adentra por nuevos derroteros. Su «alma vital y combativa» la lleva a admirar a los deportistas y a practicar el deporte. Hace natación y corre en bicicleta y con su pintura rinde homenaje a múltiples actividades que están en boga, el ajedrez, el tenis, la aviación, las bicicletas, los baños de mar, las carreras de balandros.

En la estética de la pintora prevalece en este momento la claridad frente a la tiniebla, la joven España frente a la España negra.

Pero el «alma evocadora» de Maruja Mallo se interfiere y la induce por los caminos de la nostalgia. Maniquíes, sombreros de copa, flores artificiales, rubias melenas, ex votos, la luna y un leve aroma de naftalina son los elementos de que se sirve para componer estampas llenas de amor al romántico pasado. Como decíamos al principio, la inquietud, el cambio, la multiplicidad, son notas que configuran siempre el quehacer de la pintora. Por ello resulta tan impropio etiquetar su obra. Si las *Verbenas* pueden ser consideradas como expresionismo dinámico, su trayectoria artística desembocará en un clasicismo estático bien evidente, pasando por la tenebrosa época de los Espantapájaros. Y como telón de fondo habrá siempre el rico mundo surrealista que impregna toda su actividad: su atuendo y su conversación, sus temas y sus sueños.

Inserta plenamente en el Madrid inquieto de los años veinte que acaban y de los treinta que empiezan, discurre la vida de Maruja. Va de tertulia en tertulia: a la *Revista de Occidente,* presidida por don José Ortega; a *Cruz y Raya,* con Bergamín a la cabeza; al piso de Neruda, en la Casa de las Flores, por donde pasaban todos los poetas americanos y madrileños. (Es curioso oírle contar con los ojillos alegres al cabo del tiempo cómo en un espacio relativamente pequeño era posible encontrar a tantos amigos, personajes famosos, Ramón, Federico, Dalí, Buñuel, Miguel Hernández o Vallejo, calle de Alcalá arriba o abajo, dirigiéndose a las reuniones de café en donde pontificaban.) Hace excursiones a los pueblos de Castilla la Nueva de la mano de Miguel Hernández; asiste con Federico García Lorca al teatro donde una orquesta de negros hace las delicias de un público ávido de novedades; dibuja la portada para un libro de Giménez Caballero, *Yo, inspector de alcantarillas;* sube a los picos del Guadarrama y recoge jaras, cardos y retama; se codea con los artistas de primera fila, Benjamín Palencia, Salvador Dalí, el escultor Alberto; se une en profunda amistad con el poeta de *Marinero en tierra* (1925), *Cal y canto* (1927) y *Sobre los ángeles* (1928), Rafael Alberti. ¡Cuántas influencias recíprocas! ¡Qué fácil establecer paralelismos! Maridaje de lo popular y la vanguardia que afloran en el cuadro o en el poema. Maruja está viviendo un momento irrepetible. Pronto iniciará en soledad su personal descenso a los infiernos.

Nada la arredra, pero su inspiración cambia, las tintas se ennegrecen. Encuentra en el cardo, el esqueleto, el detritus o el harapo los protagonistas de sus cuadros. Cambia la *Fiesta* por el rastrojal, pasea solitaria por la Moncloa o Rascafría en busca de residuos que

luego copiará amorosamente en su estudio, las polícromas flores de papel se trocan en ramas secas y desnudas, de los majos y chulapas, de los burros y los toros ya no quedan más que sus huesos, basuras por doquier, espinas de pescados y cáscaras de huevo.

En 1932 la Junta para Ampliación de Estudios de Madrid le concede una pensión. Se marcha a París con su obra a cuestas, dispuesta a seguir adelante. Pronto la descubren los marchantes. Varias galerías le ofrecen sus salones. Elige la Galerie Pierre, la que había lanzado a Joan Miró y que tenía en venta varios Picasso. La segunda exposición, 16 cuadros de la serie de *Cloacas* y *Campanarios,* es bien diferente de la anterior. La figura humana está ausente; sólo queda su huella, el último resto, ya sea pisada, andrajo o esqueleto; los vegetales son ingratos; la tierra tiene un hedor de excrementos y carroña; la expresividad se ha agudizado; el contraste de tintas es brutal; blancos, negros y pardos se combinan con gran eficacia.

Ejemplos de esta obra destructora, de este momento pesimista, son el *Lagarto y cenizas* —aterradora visión de un esqueleto reptil con manos humanas sobre el cual ha pasado una máquina infernal partiéndolo en dos—; el *Antro de fósiles* —grandiosa composición con esbelta arquería al fondo y una pareja de esqueletos humanos que se destaca sobre la tierra húmeda sustentadora de hongos y sapos que llena de herrumbre los metales—; el *Campanario* —sátira implacable en la que un terrible vendaval zarandea los símbolos—; el *Espantapeces* —premiado en Barcelona, patético y sobrecogedor escenario subacuático hecho de pingajos y girones, con calaveras de rumiante, y cuchillos que se clavan en el fondo—, y, por último, el famoso *Espantapájaros,* que cautivó a André Breton y se apresuró a adquirirlo en el apogeo de su pontificado surrealista. En un paisaje de muerte y desolación se alzan dos espectrales espantapájaros flanqueados por una chistera agujereada y un cardo doblado por el peso. Muerte, destrucción, sí, pero grandiosidad, ambición creadora y pericia técnica se dan cita en esta obra que es, probablemente, una de las más importantes del surrealismo español. La limitada paleta de grises, blancos y negros juntamente con la fragmentación han llevado a algunos a establecer comparaciones con el picassiano *Guernica.* Sea como sea, considero que en ambos hay, al menos, una nota común: el patetismo, tan peculiar en la creación hispánica.

Maruja Mallo regresa a Madrid. Su pintura rebasa los límites del caballete y busca en el muro, el escenario o el barro, nuevos campos de acción. A su vuelta empieza a trabajar como profesora de dibujo, primero en Arévalo y, después, en la Escuela de Cerámica, y en la Residencia de Estudiantes. En 1935 se celebra en París la «Exposi-

ción de Arte Contemporáneo Español» en el Museo del Jeu de Paume que, como ya dije, adquiere una de las *Verbenas;* al año siguiente, en la primavera de 1936, cuando faltan pocos meses para el estallido de la guerra civil, un grupo de arquitectos y escritores funda en Madrid el salón de «Amigos de las artes nuevas», inaugurado con Picasso y cuya segunda exposición será la de ella.

La artista está enfrascada en múltiples actividades: con el músico Rodolfo Halfter prepara un espectáculo plástico musical, *Clavileño,* inspirado en el episodio del *Quijote,* para el cual realiza las decoraciones y el vestuario; y en la Escuela de Cerámica, que dirige Francisco de Alcántara, cocerá una serie de platos a cuya decoración aplica su gran sabiduría de los espacios y las líneas. Mas vayamos por partes.

A su tercera exposición (mayo 1936), Maruja aporta 12 óleos representativos del nuevo camino emprendido. Abandonada la época tenebrosa y acusativa en la que alcanzó las máximas cotas de expresividad, va ahora en busca de una pintura pura, en la que hace abstracción de la realidad formal y para la cual se apoyará en la geometría; son cuadros pequeños, en delicada gama de color, elementales en la composición. Trabajando a golpe de espátula crea bellas arquitecturas vegetales (esfera alusiva a una sandía) minerales o fósiles. A esta época pertenecerán los 16 dibujos de *Construcciones rurales* y *Edificaciones campesinas* en los que la depurada línea recrea figuras cotidianas —el pajar, el horno, el molino, el pozo, la casa— humanizándolas y estilizándolas. Es una superación de la naturaleza, una encarnación de las cosas que han quedado en su retina al visitar los pueblos y correr por los campos de España. En el verano de 1936 casi todos quedarían sepultados por las bombas, pero, antes, habían servido para avivar la polémica y animar el cotarro de la crítica de arte.

La aportación de Maruja Mallo a la escenografía, aunque no llegara a tener lugar el estreno de *Clavileño* en la Residencia de Estudiantes para donde estaba destinada, es muy interesante. El texto cervantino que narra la aventura del caballo volador inspiró a la pintora graciosas figuras realizadas con materias naturales: madera, esparto, vellones de lana, pajas, serrín y corcho. El caballo, los músicos, Malambruno, la condesa Trifaldi y Trifaldín, son personajes estilizados que componen una encantadora familia con sus capirotes, faldellines y colas de paja. Las formas y volúmenes están sometidos al imperativo de los materiales, que son, en definitiva, los protagonistas. El cono, el cilindro, el cubo sirven de soporte a esas materias humildes y populares y se convierten en graciosas figuras. El espectador más sencillo tendría fácil acceso a un arte ingenuo y moderno al mismo tiempo. ¡Lástima que nunca llegaran a cobrar vida en el escenario del teatro!

Entre las ruinas de la Escuela de Cerámica, más allá del paseo de Rosales, junto a la estación del Norte, se harían mil añicos los platos que la artista creó por encargo del director. Maruja vuelca en esta serie todo su amor a la geometría. El círculo es dueño y señor del espacio-plato y la artista juega dentro de él con los grandes temas de nuestra tierra: la espiga, el toro, el gallo, el olivo, el pez, el carnero, o, simplemente, se recrea en combinaciones de rayas, puntos y espirales, como hará muchos años más tarde el *op-art*. De vez en cuando introduce la figura humana, como sucede en esa graciosa mujer torera de actualidad en aquellos republicanos años.

La infatigable pintora estaba viviendo su momento más fecundo. Las viñetas de la *Revista de Occidente* llevan con frecuencia su firma, y sus dibujos aparecen casi a diario en la *Gaceta Literaria*. Hoy habla con especial cariño de la colección inspirada en los *Trabajos y los días*, de Hesíodo, que constaba de doce interpretaciones de los doce meses del año y de la que solamente le queda el recuerdo.

La última obra de esta época es: *Sorpresa del trigo*. Preludio de lo que vendrá después son esas manos de la muchacha cuyos dedos se convierten en espigas y, por otra parte, compendio de los grandes temas populares de la tierra, la siembra y la recolección que bullían en el alma de la pintora en aquellos momentos de intensa preocupación social.

Llega la guerra española y Maruja sale hacia América, que ha recorrido de Norte a Sur y cruzado siete veces los Andes. En 1937 fija su residencia en la capital argentina, es acogida con cariño admirativo por viejos amigos y estrecha lazos de amistad con Ramón Gómez de la Serna. Cuando aún no ha transcurrido un año de su llegada las Sociedades de Amigos del Arte de Buenos Aires y de Montevideo la invitan a dar conferencias. Sus temas predilectos son: la personal interpretación de la historia del arte y la influencia de lo popular español en su obra. Pronto le surgen nuevas oportunidades de hablar en público. En 1939 lo hace en la Universidad de Santiago de Chile, donde pasa dos meses, y ese mismo año, en abril, se estrena en Buenos Aires el poema escénico de Alfonso Reyes *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, con escenario y trajes creados por ella. Tres años más tarde, la Editorial Losada le dedica un bello libro, *Maruja Mallo*, en edición bilingüe española-inglesa con un largo texto de Ramón Gómez de la Serna, dos conferencias de la pintora, una sucinta biografía, la relación de sus exposiciones, juicios críticos, bibliografía y 68 ilustraciones. Por cierto que las páginas de Ramón son excelsas entre las suyas a causa de esa sutil compenetración que se

establece entre el estilo y el tema tratado: Maruja y sus cuadros son personaje y objetos ramonianos por excelencia.

A los pocos meses de llegar a Buenos Aires se instala, rodeada de los recuerdos que llevaba en el equipaje, de caracolas y pulidos cantos, en un piso alto de la calle de Santa Fe, alegre y con buena luz, donde se entrega con afán a pintar.

Por encargo de la casa Compte de Buenos Aires crea diseños para textiles, muebles y objetos que van a decorar edificios y viviendas y el cine *Los Angeles,* en la calle Corrientes, cuya moderna fachada de cristal deja bien visible la pared frontal del hall, le encarga un gran mural para cubrirla. Maruja crea dos «armonías plásticas» —así las llamó ella— de casi siete metros de largo por cuatro de alto, que irán a ambos lados de la puerta principal y una tercera de metro y medio de altura que irá entre las dos. El mar, tema de inspiración constante en esta época —¿su ascendencia gallega reavivada al contacto con las playas de Viña del Mar o de Punta del Este?— es el escenario formal y vital —según sus propias palabras— de esta ambiciosa composición. López Chas y Zemborian, arquitectos de la escuela de Le Corbusier que habían proyectado y realizado el edificio, se entusiasmaron con la idea. La inauguración, el 26 de septiembre de 1945, fue un verdadero acontecimiento cultural. De nuevo el movimiento, el ritmo, predominan sobre cualquier otra característica. Nadadores, acróbatas, hombres del espacio, danzan ingrávidos sobre un escenario marino poblado por algas, estrellas, medusas y corales. Los cuerpos humanos giran dentro de este mundo subacuático según el impulso de unas ondas marinas que plásticamente se traducen en espirales. Una vez más la precursora nos da una visión de escenas que al cabo de treinta años aceptamos como normales —la pesca submarina o la ingravidez de los cosmonautas—, pero que entonces pertenecían a la ciencia-ficción. En esto adivinamos uno de los más característicos rasgos del auténtico artista, el de adelantado a su tiempo.

Aún, entre sus actividades de entonces, habrá que recordar el *collage.* La revista *Lyra,* de música, teatro y arte, se vistió con alguna portada de Maruja verdaderamente deliciosa. El tema de las sirenas que inician un paso de baile bajo las aguas, rodeadas de peces, medusas y vegetales marinos, era un gran pretexto para desplegar su rica imaginación creadora no sólo cromáticamente, sino también en el empleo de materiales: papel de plata, papel perforado a manera de encaje y tejidos diversos.

Paralelamente, sigue con la pintura de caballete. En 1945 presenta sus cuadros en el hotel O'Higgins de Viña del Mar; al año siguiente en el Copacabana de Río de Janeiro, y, al otro, en el plaza de Nueva

York; los museos de las ciudades por donde pasa le adquieren algunos lienzos; va a Bolivia para dar conferencias y hacer una exposición; la prensa argentina y uruguaya se ocupan de ella con frecuencia; se ha hecho imprescindible en los más inquietos ambientes artísticos de Buenos Aires y ha sido capaz de reconstruir una vida rota por la guerra y el exilio.

A su llegada al nuevo mundo aflora en ella un alma nueva, y se inicia una etapa de pintura social, que estaba ya esbozada en la *Sorpresa del trigo,* pero que se acentúa y agiganta. El *Canto de las espigas* (1939) y *El mensaje del mar* (1938) son los cuadros más representativos; dos himnos al trabajo de la siega y de la pesca, dos armonías, oro y plata, en donde expresa su exaltada atención a las gentes sencillas que luchan en la era con las espigas, hoces, trillos y gavillas o a los marineros que lanzan las redes en la oscuridad de la noche y recogen con sudor las maromas. Estos elementos estilizados, convertidos en símbolo, constituyen el ámbito sobre el que se destacan los oficiantes del gran rito del mar o la tierra, magnificados en los rasgos del rostro y con litúrgica actitud en las manos: las palmas abiertas generan pececillos y granos de trigo o sostienen el cuerpo de un pez con forma de patena.

A esta etapa pertenece la serie de cuadros en que se combinan redes y figuras humanas *Estrella de mar* (1937), hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y *La red* (1938) composiciones de gran armonía y serenidad donde el dominio de la geometría y el sentido de la proporción de la pintora encuentran su mejor expresión. Estatismo y paleta fría son sus características, en contraposición con aquellas obras en que las figuras giraban irresistiblemente en torbellino multicolor.

La etapa siguiente será el retrato: una serie de rostros femeninos de frente y de perfil —«bidimensionales», en la peculiar nomenclatura de la pintora—. Mediante la estilización de los rasgos logra fisonomías en que se exalta lo distintivo de cada raza. Rostros agigantados en los que una inconsciente influencia americana se adivina. Mujer blanca, negra, de ojos orientales y tez cetrina, arquetipos físicos poseedoras de inquietantes miradas —«ventanas de ojos hacia galerías de almas», que diría Ramón Gómez de la Serna—, son auténticas «alegorías raciales».

Y al mismo tiempo seguirá creando sus *Naturalezas vivas,* mundo de caracolas y de rosas, de estrellas de mar y piedrecitas pulidas, visiones imposibles que combinan elementos reales en armónica estampa surrealista. La pintora, atenta a la gracia formal del

conjunto, se basa en rigurosas líneas y mediciones. La perfección curvilínea de una concha reproducida por Maruja a golpes de compás es el círculo básico de estas composiciones. Rigor y belleza, realidad e imaginación, dos caminos paralelos para acceder a la obra de arte.

En marzo de 1950, al cabo de dieciocho años, vuelve a París y expone en la Galería Silvagni (11, Quai Voltaire). En el catálogo aparecen las palabras de presentación de Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno, que escribiera con motivo de su exposición en la Galería Castairs, de Nueva York, un año antes. «La exuberancia creadora, una disposición permanente a la invención y a la poesía, un constante estado lírico» son los trazos que caracterizan a la pintora Mallo según el crítico francés. Periódicos y revistas se hacen eco, con elogio, de esta exposición.

Los contactos con España se reanudan en 1948, al ser invitada a participar en la Exposición de Arte Contemporáneo Español celebrada en Buenos Aires; al año siguiente, la Librería Clan publica la edición de *Arquitecturas*, con 17 dibujos y prólogo de Cassou; en 1951 se la invita a la Bienal de Madrid; en 1955 se la incluye entre los doce pintores contemporáneos en la obra de don Enrique Lafuente Ferrari *Arte de hoy;* en 1961, una fugaz exposición en la Galería Mediterráneo, de Madrid, y el Museo de Arte Contemporáneo le adquiere la *Estrella de mar.* Hasta 1962 no regresa a la patria. A partir de entonces volverá repetidas veces, y en 1965 se queda definitivamente.

Y aquí está ahora Maruja entregada con fervor a una nueva etapa de su arte. Algunas exposiciones de sus cuadros en Barcelona, la exposición (1967) en la Galería Quixote, de Madrid, su participación en las dos importantes manifestaciones de *Multitud* (la ya citada de los *Orígenes de la vanguardia española* y la del *Surrealismo en España),* la presencia en el museo de dos cuadros suyos, no son suficientes para que la generación joven la conozca a fondo. Maruja Mallo está embarcada en una nueva aventura creativa. La geología y la fauna sudamericana le inspiran nuevas formas, a las que gusta bautizar con sonoros nombres de su invención: *Almotrón, Andinave, Selvatro, Agol* serán los títulos de sus próximos cuadros, que, por ahora, no deja ver a nadie. Es pintora minuciosa que trabaja con lentitud, pero su nombre no puede estar ausente en el panorama actual de la pintura española. No sólo fue *vanguardia* cuando Dalí, Palencia, Bores, Caballero, Alberto, Domínguez, García Lorca, Gregorio Prieto o Moreno Villa también lo eran; Maruja Mallo, lo creo sin



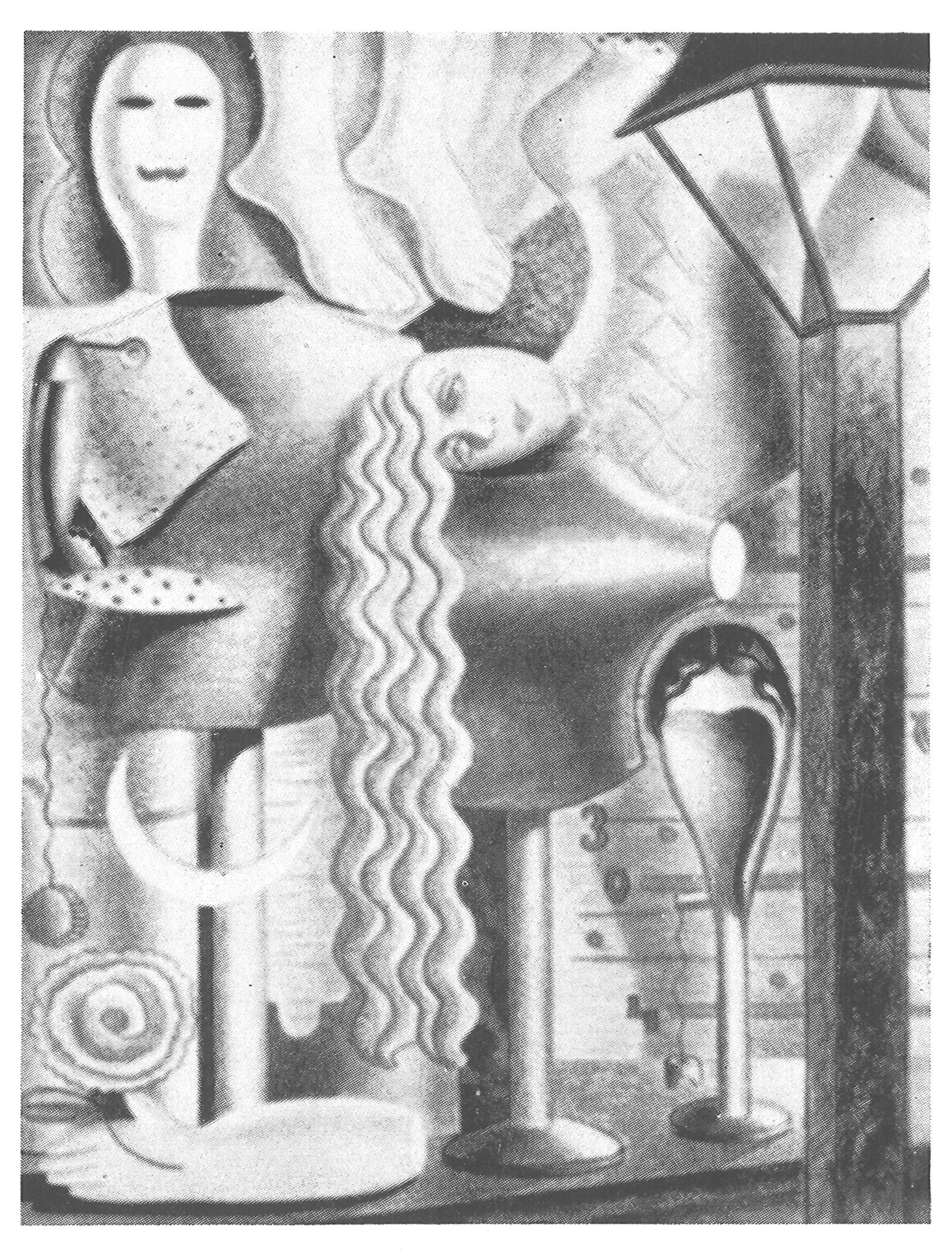
Maruja Mallo en 1934



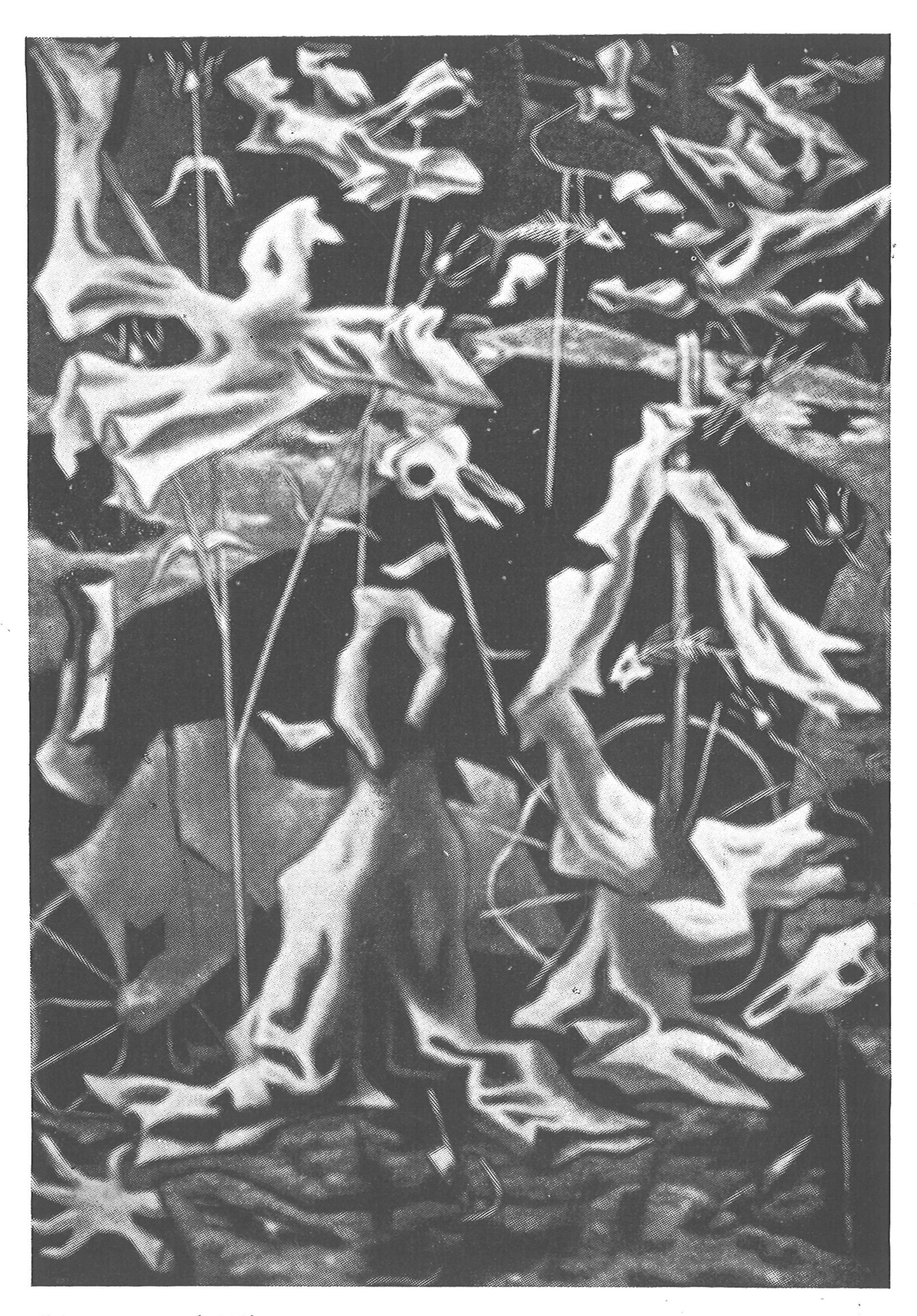
Fiesta popular, 1928. (Propiedad de A. Conesa. Madrid)



Fiesta popular. (Museo de Jeu de Paume, de París)



Estampa (1930)



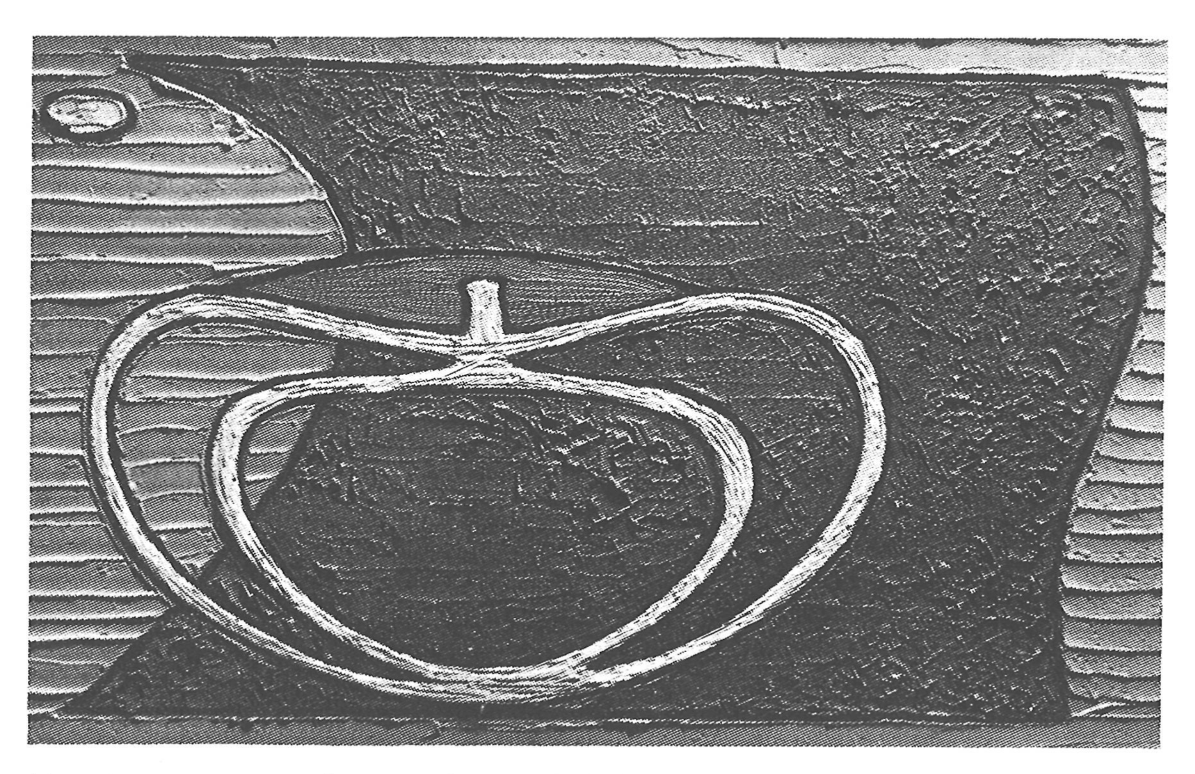
Espantapeces (1932)



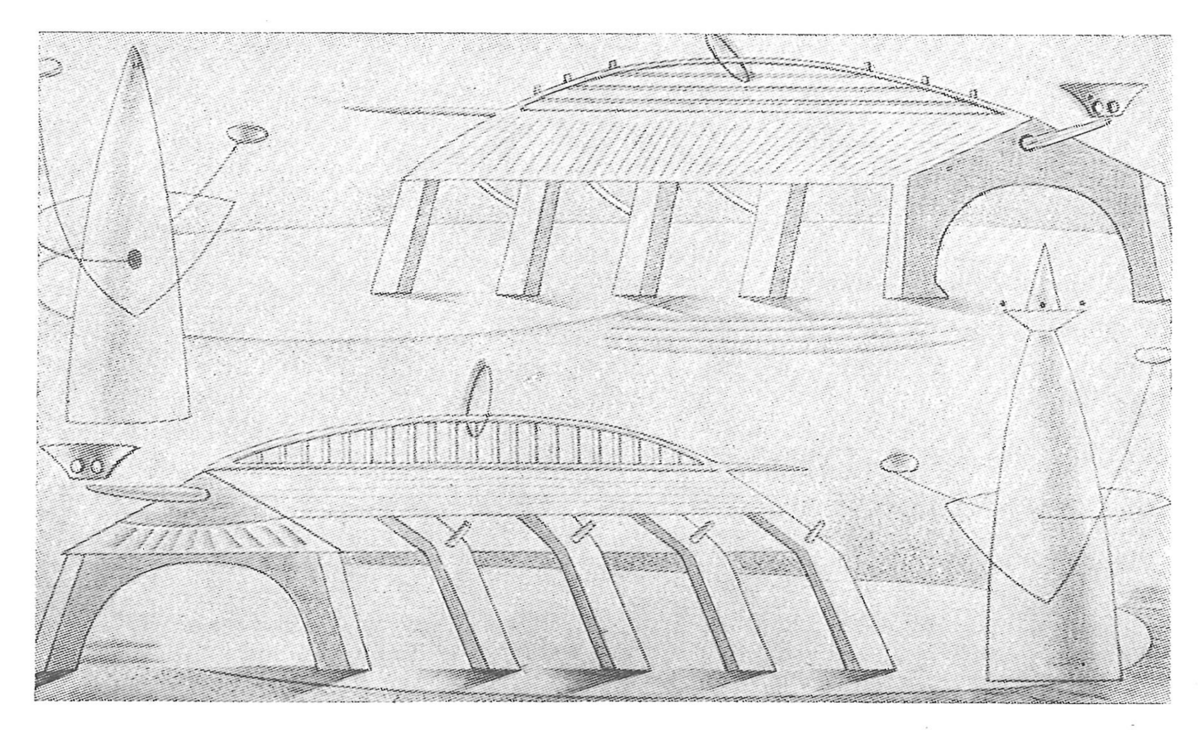
Espantapájaros, 1932. (Propiedad de André Breton)



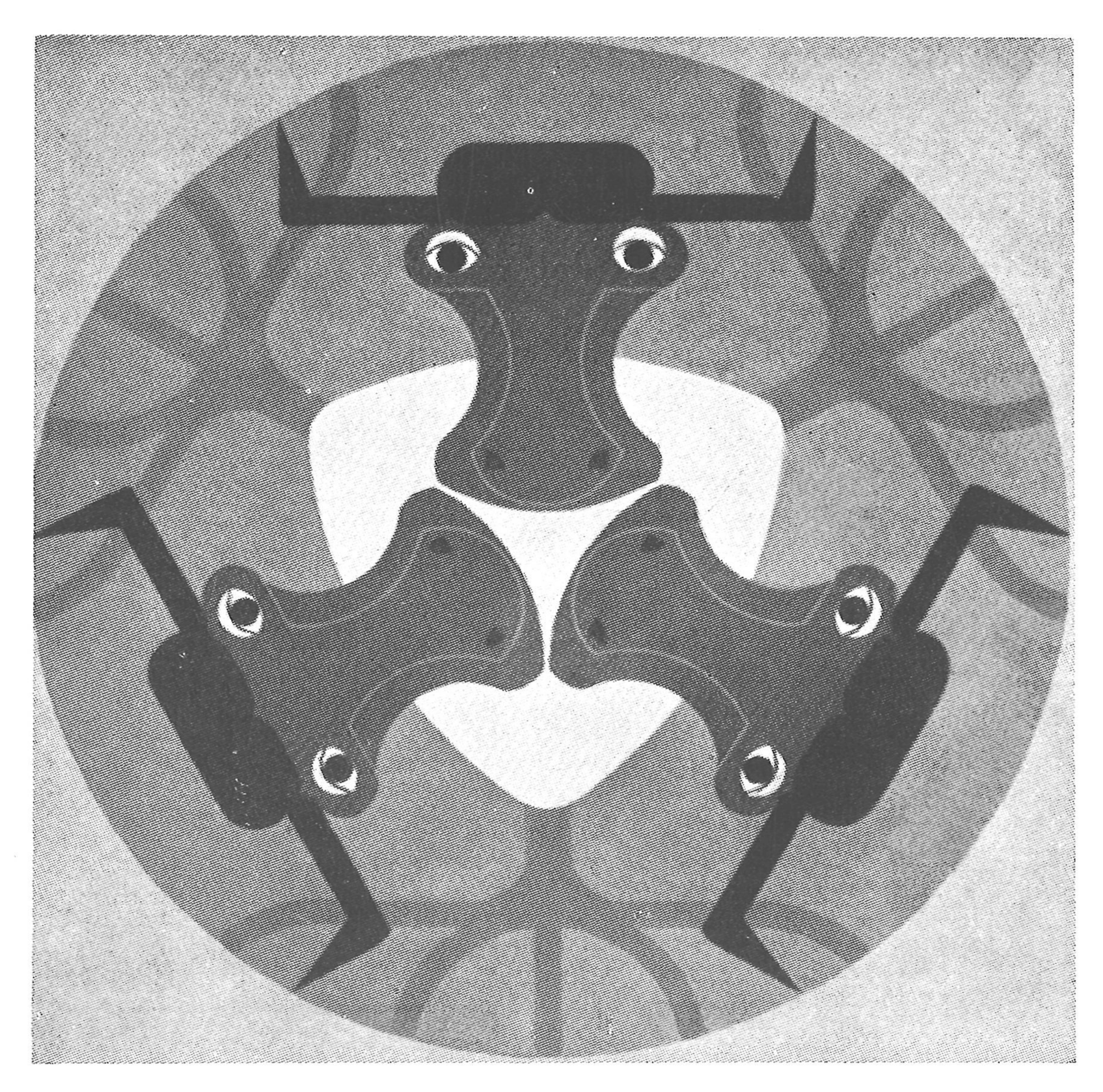
Antro de fósiles, 1932. (Galería Pierre. París)



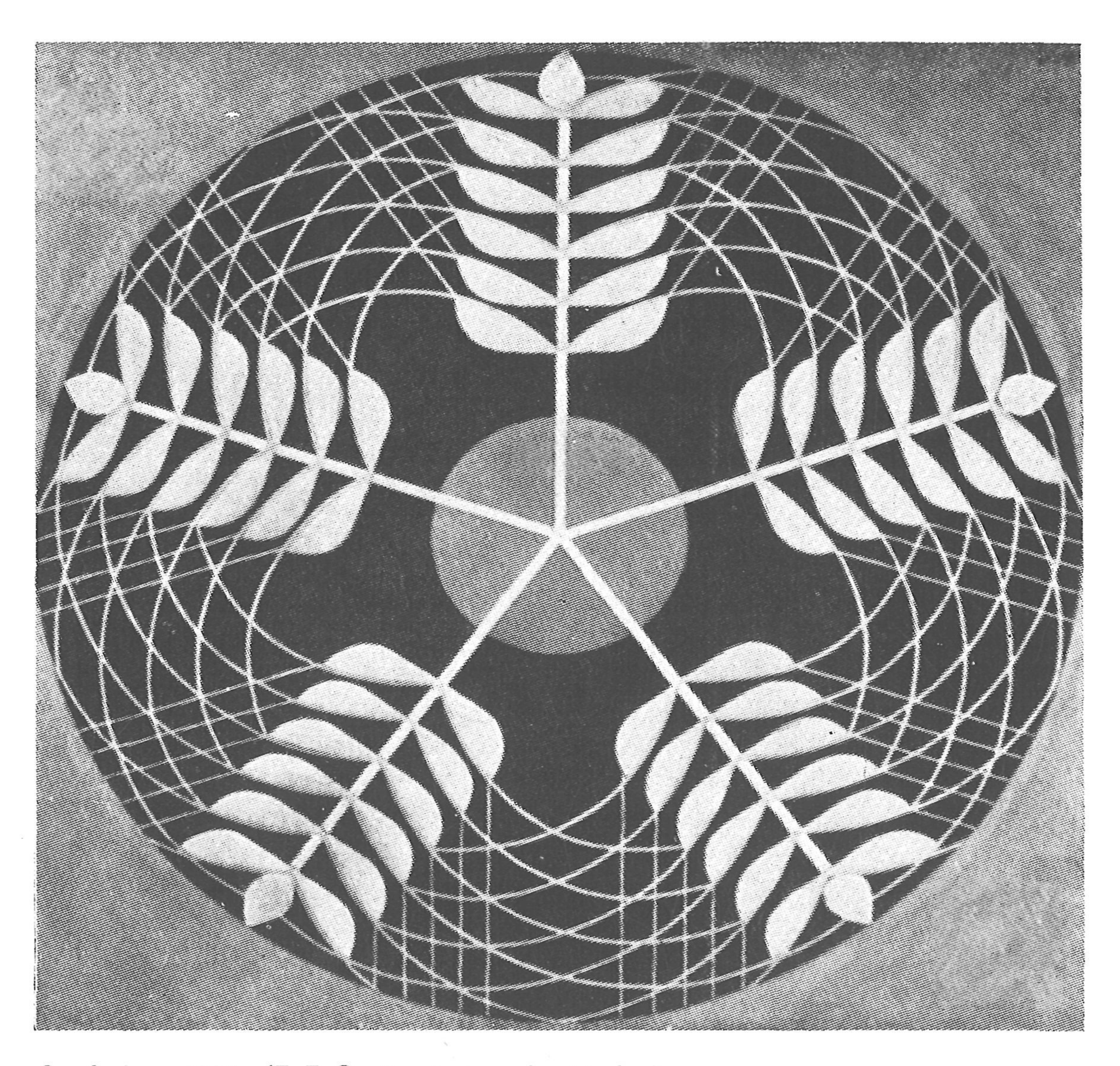
Arquitectura vegetal, 1934. (Propiedad de Anne Barchet. Madrid)



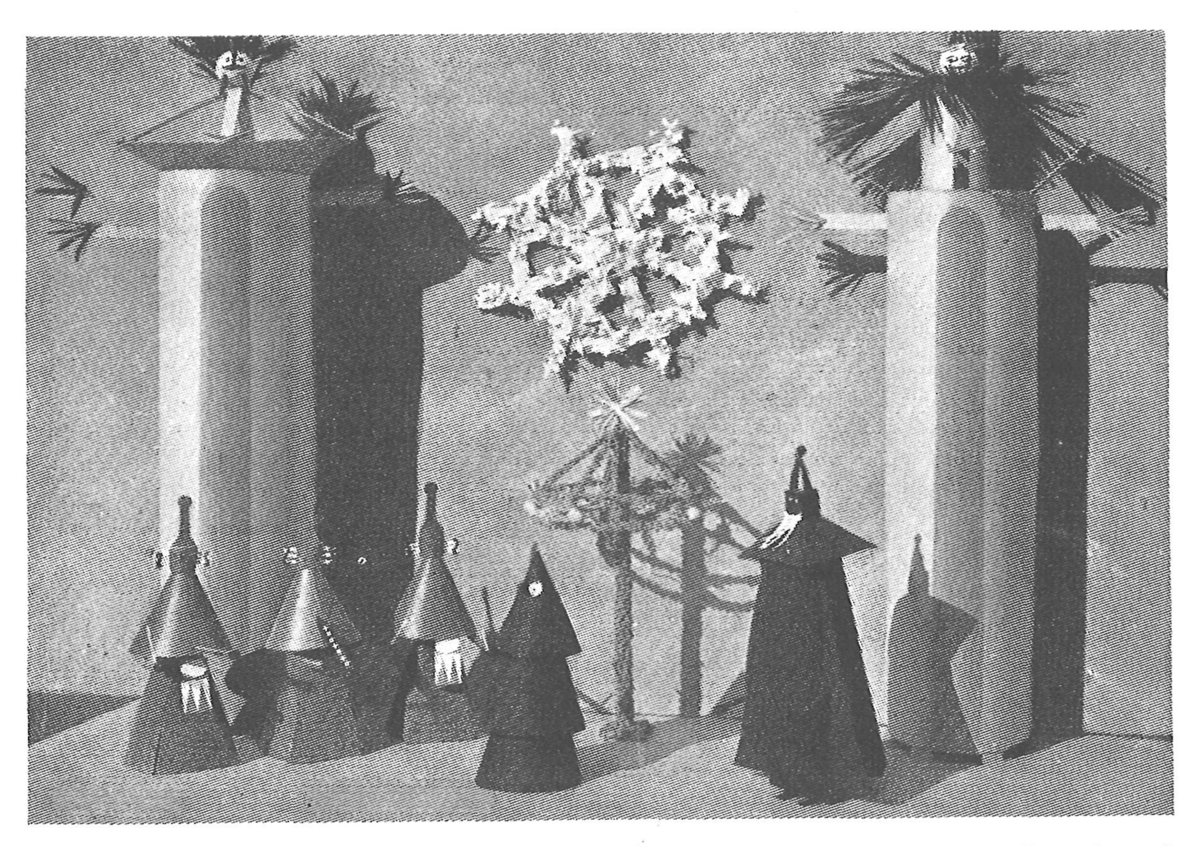
Construcciones rurales (1935)



Cerámica, 1935. (Propiedad de la E. F. O. Cerámica de Madrid)



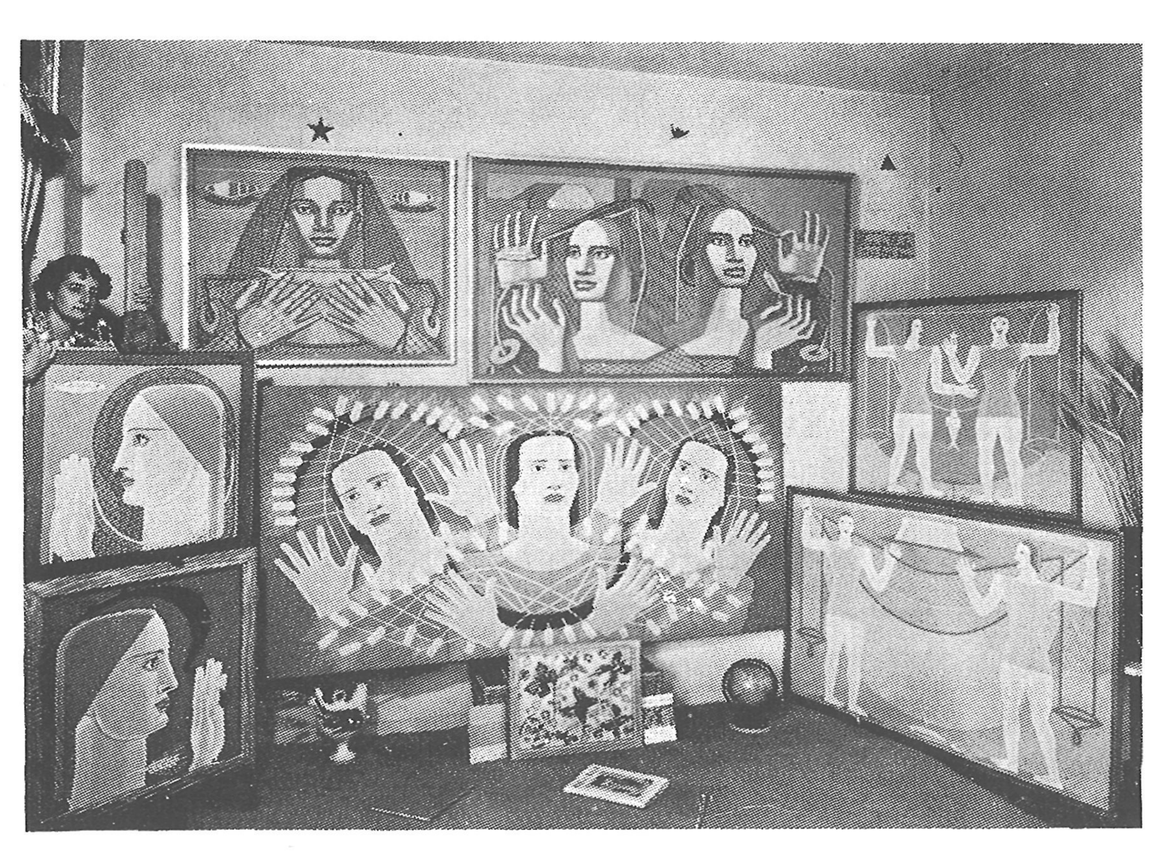
Cerámica, 1935. (E. F. O. Cerámica de Madrid)



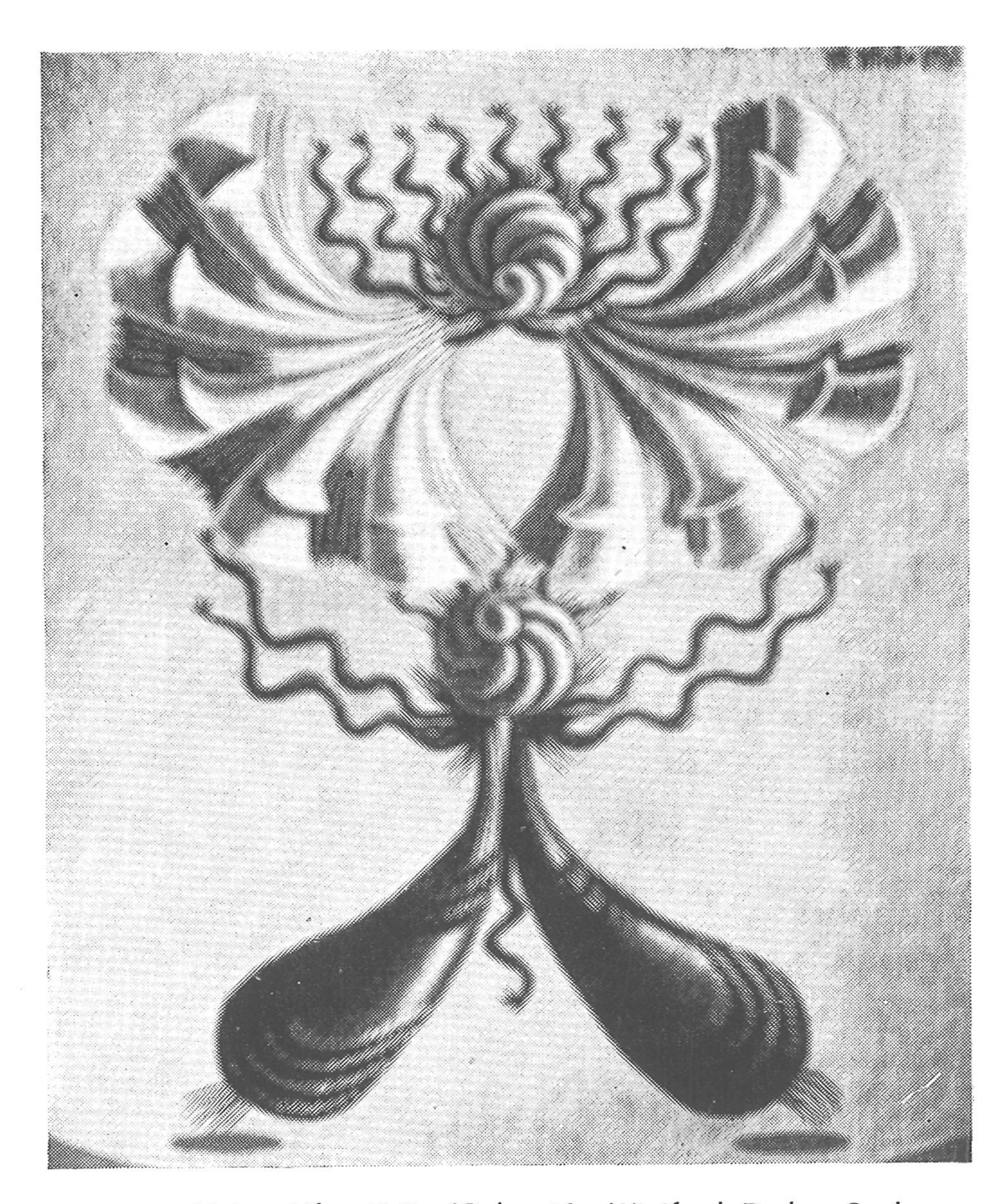
Plástica escenográfica (1936)



Sorpresa del trigo, 1937. (Ultimo cuadro en Madrid)



Maruja Mallo con su serie *La religión del trabajo.*
(Buenos Aires, 1937-39)



Living Life, 1940. (Colección Winifred Dodge Seyburn. Nueva York)



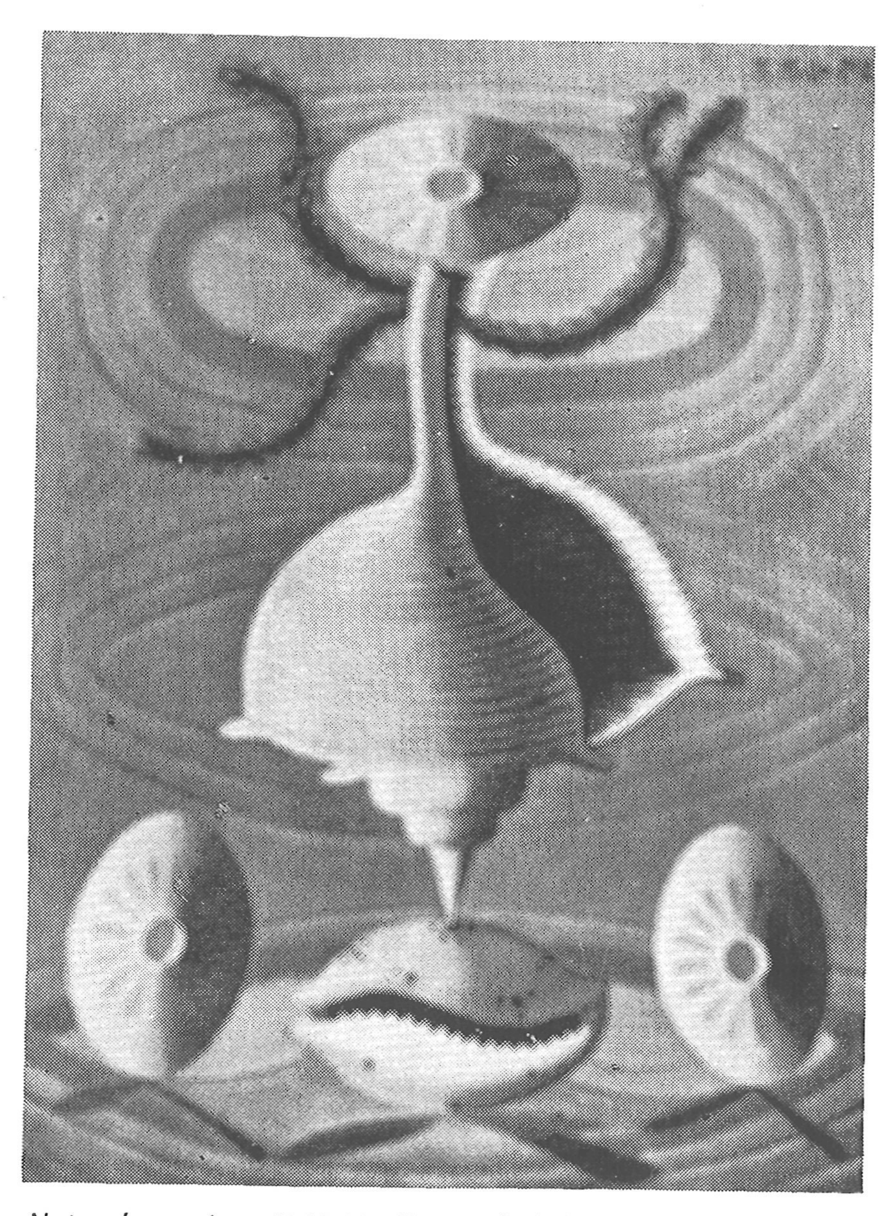
Cabeza de mujer, 1941. (Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Santa Fe, Argentina)



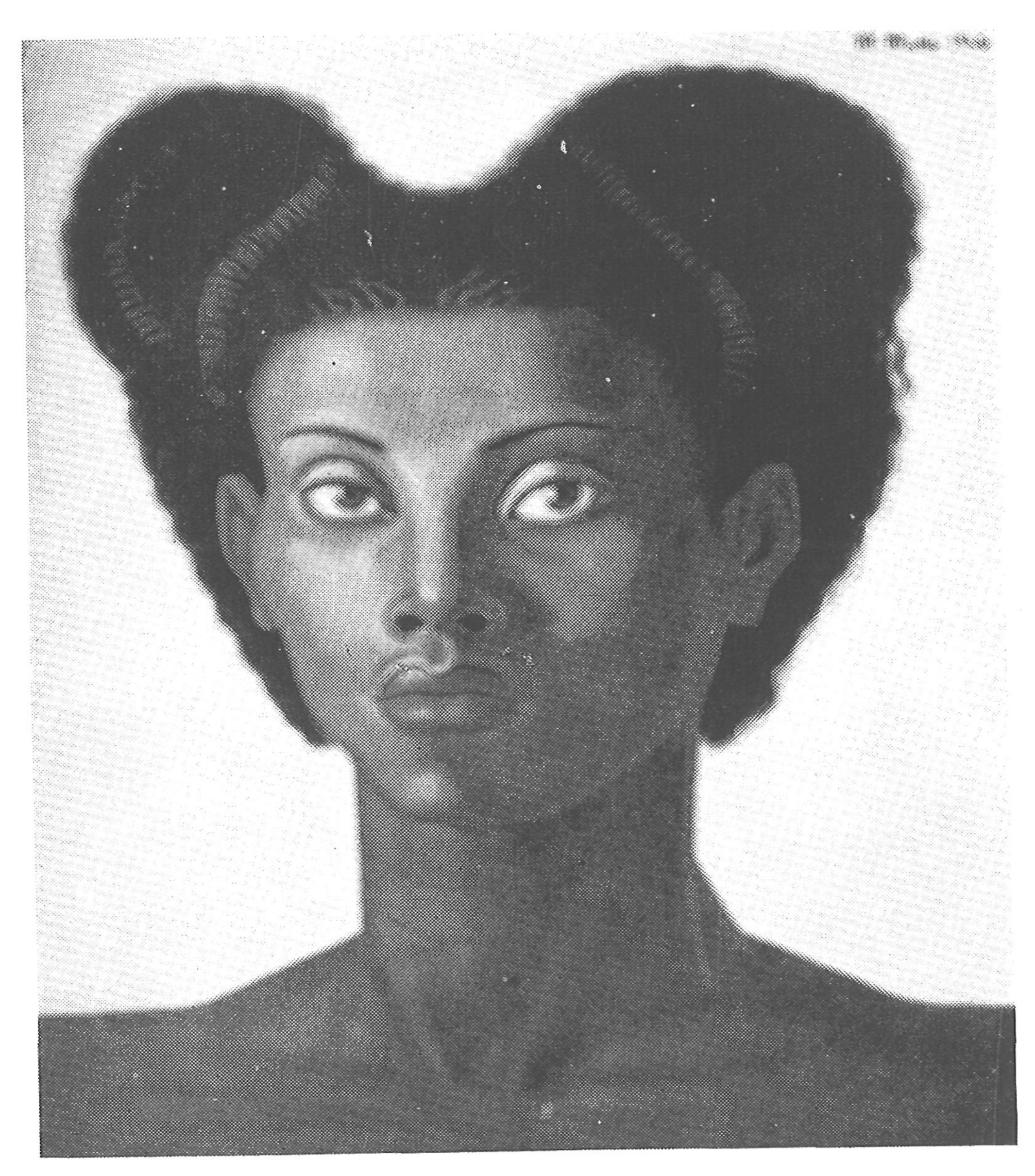
Mensaje del mar. (Buenos Aires, 1942)



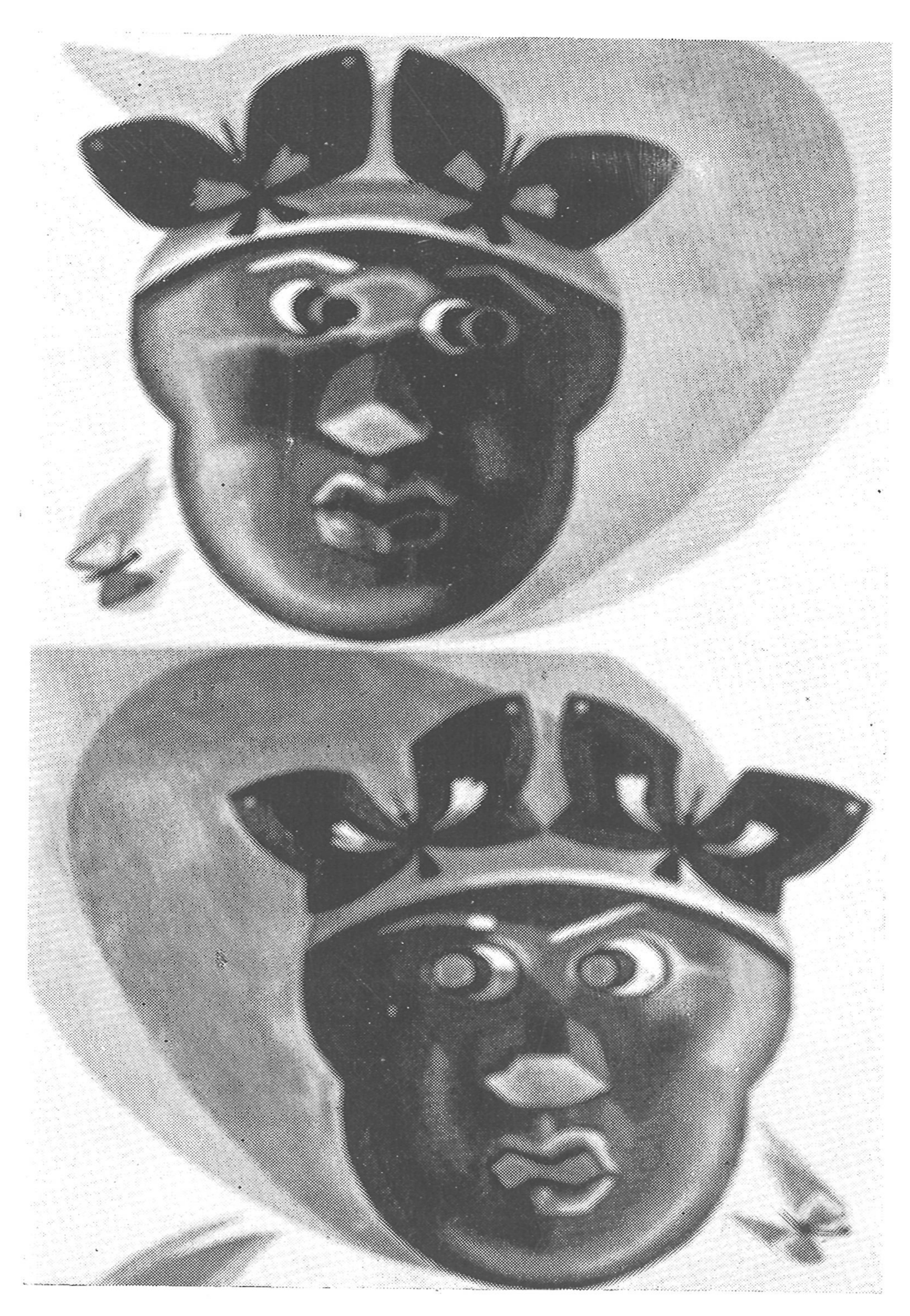
El canto de las espigas. (Buenos Aires, 1942)



Naturaleza viva, 1940-44. (Propiedad de Eduardo Grove. Chile)



Woman's Head, 1946. (Colección Manuel Quintana. Nueva York)



Los contubernios, 1968. (Ultimo cuadro en Buenos Aires)
(Colección de A. Mantovani. Buenos Aires)

temor a equivocarme, puede irrumpir de nuevo en la primeras filas de la pintura de hoy, porque su inagotable fantasía e imaginación la predestinan para fuerza de choque.

CONSUELO DE LA GANDARA

Galileo, 108
MADRID-3

BIBLIOGRAFIA

VALDEAVELLANO, L. G. DE: «Maruja Mallo en su carrousel». *Gaceta Literaria,* 1 septiembre 1927.

ESPINA, ANTONIO: «Maruja Mallo». *Gaceta Literaria,* 15 junio 1928.

FERNANDEZ ALMAGRO, MELCHOR: «María Mallo». *Verso y Prosa,* núm. 11, Murcia, 1928.

GOMEZ DE LA SERNA, RAMON: «Maruja Mallo». *El Sol,* Madrid, enero 1929.

ALBERTI, RAFAEL: «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo». *Gaceta Literaria,* 1 julio 1929.

GIMENEZ CABALLERO, E.: «Julepe de menta». *Cuadernos Literarios,* Madrid, 1929.

SANTEIRO, J. RAMON: «Maruja Mallo». *Gaceta Literaria,* 1 mayo 1931.

MONET, JULIAN: «Maruja Mallo». *La Epoca,* junio 1936.

PALENCIA, CEFERINO: «Maruja Mallo». *Política,* Madrid, mayo 1936.

AZCOAGA, ENRIQUE: *Proceso pictórico de Maruja Mallo.* Catálogo de la exposición en Amigos de las Artes Nuevas, Madrid, 1936.

ROJAS PAZ, F.: «Maruja Mallo». *Alfar,* núm. 77, 1937.

ROSSI, ATTILIO: «Maruja Mallo». *Sur,* Buenos Aires, mayo 1937.

GOMEZ DE LA SERNA, RAMON: *Maruja Mallo.* Edit. Losada, Buenos Aires, 1942.

BABIN, TERESA: «Maruja Mallo». *Revista Hispánica Moderna,* Universidad de Columbia, Nueva York, enero-abril 1942.

CASSOU, JEAN: *Maruja Mallo. Arquitecturas.* Madrid, Lib. Clan, 1949. (Colección «Artistas Nuevos», núm. V.)

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Arte de hoy.* Edit. Cantalapiedra, Santander, 1955.

GOMEZ DE LA SERNA, RAMON: *Retratos completos.* Ed. Aguilar, Madrid, 1961.

MORRIS, C. B.: *Surrealism and Spain: 1920-1936.* Cambridge University Press, 1972.

LOSADA GOMEZ, MARIA JESUS: «Maruja Mallo». *Bellas Artes 74,* núm. 35, Madrid, 1974.

Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936. Galería Multitud, Madrid, 1974.

Surrealismo en España. Galería Multitud, Madrid, 1975.

AREAN, CARLOS: «Prólogo» a *Museo Español de Arte Contemporáneo. Guía Catálogo.* Madrid, 1975.

NIETZSCHE EN CASA DE CIRCE *

Cuando tuvisteis la amabilidad de encargarme esta charla, me señalasteis que vuestro interés se centraba en los aspectos éticos del pensamiento de Nietzsche. Como es bien sabido, Nietzsche llamó a la moral «la Circe de los filósofos», seductora maga cuya mirada paraliza el sentido crítico y arroba en blandas ilusiones a los espíritus más noblemente enérgicos. En cierto sentido, se empieza a *juzgar* moralmente cuando se ha renunciado a entender; en otro, sin embargo, saber valorar es la comprensión más profunda que puede alcanzarse de la cosa. En la oscilación perpleja de estas afirmaciones, en apariencia poco conciliables —el juicio ético como renuncia a entender, la valoración como la más honda forma de comprensión—, se instala lo más peculiar de la reflexión ética de Federico Nietzsche. Por un lado, el dictamen que sanciona lo bueno y lo malo obnubila la frialdad del juicio crítico que interpreta las más hondas motivaciones de cada conducta, refiriéndolas a la realidad más profunda, la voluntad de poder; fruto del resentimiento, pella de barro lanzada contra el reluciente escudo del fuerte, el juicio moral intenta nivelar todas las instancias, igualar la infinita diversidad de los impulsos, desconocer la intensidad siempre variable de las fuerzas; en lugar de aplicarse con objetividad al caso concreto, el moralista renuncia a interpretarlo y lo refiere a un baremo abstracto de valoración, cuyo propio origen ignora o considera regalo directo de la divinidad justiciera. Sin embargo, la renuncia a valorar, la pretendida neutralidad del científico que se sitúa *más acá* del bien y del mal, dan un conocimiento no menos abstracto de la realidad, pues la mutilan de su dimensión más radical, por la que se refiere a la voluntad de poder; *comprender* una cosa significa, fundamentalmente, ser capaz de situarla respecto a la voluntad de poder, dejar que la voluntad de poder se exprese a través de ella: y la voluntad de poder habla en el lenguaje de los valores, de las nuevas jerarquías éticas. A fin de cuen-

* Conferencia pronunciada en el Colegio Mayor Pignatelli de Zaragoza, el 3 de febrero de 1975.

tas, la moral habla de *aquello de lo que en último término se trata realmente:* la gerencia total del mundo y de la vida por parte del hombre. Ninguna «contemplación objetiva», ningún «conocimiento desinteresado» pueden hacer olvidar con su mediocridad interesada y beata, a fin de cuentas más bajamente moralizante que ninguna otra, la importancia del gran proyecto comunitario, de la «obra de arte de gran estilo» que tiene al mundo entero y a los hombres todos por materia sobre la que ejercer su creación. La moral tradicional *sabe* de esta empresa fundamental, incluso en cierta medida pretende propiciarla; pero a sus valores les falta valor, su vida es mortecina y la gran obra es traicionada, abandonada, desviada, la ética denuncia como lo esencialmente malo todo aquello que intenta precisamente cumplir la gran obra de arte colectiva, la sociedad de los hombres sin Dios. Así vemos cómo Nietzsche, denunciando los valores tradicionales, proclama la necesidad absoluta de la valoración; tronando contra la moral, descubre su genealogía y la insuperable verdad que subyace su proyecto, y, en lugar de huir ante la Circe de los filósofos o dejarse convertir por ella en puerco, penetra en su palacio y sube a su lecho con prudencia, pero también con audaz deseo, como hiciera en otro tiempo Ulises.

Para ampliar y profundizar lo hasta aquí dicho, voy a leeros un conocido párrafo de *La voluntad de poder,* obra póstuma que recopila importantes inéditos nietzscheanos; a la detenida exploración de dicho párrafo pienso dedicar el resto de esta charla. Este es el fragmento en cuestión: «'Tú debes'; obediencia incondicionada de los estoicos, de las órdenes religiosas de los cristianos y de los árabes, en la filosofía de Kant (es indiferente que se obedezca a un superior o a una idea). Por encima del 'tú debes' está el 'yo quiero' (los herpes); por encima del 'yo quiero' está el 'yo soy' (los dioses de los griegos).» *La voluntad de poder.* Lo primero que cabe destacar en este párrafo es su carácter *jerárquico:* lo que se expone es una gradación, según la cual el «yo quiero» está por encima del «tú debes» y el «yo soy» por encima del «yo quiero». ¿Qué quiere decir *por encima de?* ¿Qué orden de prioridad se expresa ahí? Evidentemente, no es una prioridad ontológica, pues esto supondría establecer algo así como una organización piramidal del Ser, una jerarquía objetiva y dada de una vez por todas, una lectura privilegiada de la realidad, que expresaría absolutamente la verdad y a cuya plenitud triunfante de significación se reducirían todas las restantes interpretaciones posibles. Ahí ya no habría libre juego ni contraposición de fuerzas: lo alto ocuparía decididamente ya la cima y lo bajo estaría por siempre en el abismo, lo fuerte triunfaría sin disputa sobre lo débil y la realidad sería en el

fondo estable, siendo lo diverso y la variación meras apariencias. Esta visión del Ser, en la que no cabe más que un dinamismo preestablecido, una oscilación de péndulo de intensidad medida, una especie de entropía esencial de lo real, es lo opuesto de la interpretación nietzscheana, es aquello *contra* lo cual Nietzsche pensó. Por otro lado, tampoco se expresa en el fragmento citado un orden de prioridad meramente subjetivo, una preferencia individual que no hubiese superado el plano de lo simplemente caprichoso. Si tal fuese el caso, cabría invertir mecánicamente y sin explicaciones el orden dado por Nietzsche, como prueba ostensible de que cualquier capricho, visto sin más como tal, es igualmente bueno o igualmente irrelevante: por ejemplo, para un cristiano el deber es lo máximamente moral, mientras que los dioses griegos son detestablemente inmorales, luego lo más alto sería lo que más nos alejase de ellos y más nos acercase al comportamiento del deber. Además el puro individualismo concede a una subjetividad singular los caracteres de estabilidad, identidad consigo misma, organización definitiva de las fuerzas, etc., que eran antes atributos del estatismo piramidal del Ser, según ya hemos visto. Aunque considerados irreductibles en cierto plano, el objetivismo y el subjetivismo químicamente puros son anverso y reverso de una misma consideración monoteísta y fija de la realidad. Si no está apoyada en un orden ontológico dado de una vez por todas ni en la simple individualidad, que se afirma con los mismos atributos inamovibles de Dios, como el Unico de Stirner, sigue en pie la pregunta que antes formulamos: ¿qué orden de prioridad es ese que propone Nietzsche y en qué se funda su jerarquía? Daré una respuesta que debería aplazar quizá hasta el final de esta exposición, porque de hecho no es un planteamiento, sino un resultado de ella: la jerarquía moral establecida por Nietzsche responde al proyecto de una comunidad perfecta, en la que se hiciesen por fin compatibles la mayor diversidad con la máxima intensidad de una vida plena. Es decir, es una jerarquía que apunta a la realización de una *política sobrehumana,* entendiendo por tal una política que permitiese ir más allá de los que hoy consideramos límites inmutables de la «naturaleza humana». Desde este punto de vista, que reúne la realización objetiva de una comunidad con la diversidad de deseos subjetivos, debe ser entendida la graduación de prioridades que hemos citado.

Veamos más de cerca el fragmento propuesto: los tres niveles éticos mencionados están expresados por tres fórmulas de dos palabras (sujeto y predicado): la primera de ellas tiene su sujeto en segunda persona del singular, las dos restantes en primera. Para Nietzsche, la jerarquía ética asciende del «tú» al «yo»: comienza en

el solitario resonar de la Ley frente al individuo amedrentado, pasa por la asunción de la Ley por la subjetividad capaz de imponerla y llega a la supresión misma de la Ley en la divina facticidad de lo diverso. En el momento del deber, la Ley es lo absolutamente otro, lo que está completamente fuera y por encima del sujeto efectivo, aunque éste la encuentra en lo más íntimo de su conciencia racional, tal como ocurre en el caso de Kant. El sujeto no puede decir «yo debo», pues el deber no nace de él para retornar a él, sino que viene de fuera a *recaer* sobre él. Ciertamente, la Ley es perfectamente autónoma y libre frente a cualquier exigencia material, pero el sujeto sólo es autónomo y libre en tanto que participa de la Ley y por relación a ella: es libre para infringir o acatar la Ley, sin dejarse influir por ningún condicionamiento material, pero no para dejar de verla como exterioridad. En esa exterioridad universal la diferencia del sujeto es precisamente aquello de que hay que hacer abstracción, lo desdeñable o, por decirlo de una vez, lo *malo.* Desde el punto de vista de la Ley, lo que hay dentro de ese «tú» sujeto del deber es la tentación de la diferencia, la subjetividad que elige su particularidad interior frente a la universalidad objetiva de lo exterior, es decir, dentro del «tú» anida la maldad y el único deber que el «tú» tiene es precisamente impedir que salga afuera. Allí, en la intimidad tenebrosa de la conciencia, el cristiano opone su particularidad limitada a la infinitud de Dios; debe orar incesantemente, es decir, repetir la fórmula universal que le rescata de su diferencia, pues en caso contrario se apoderarán de él los *malos pensamientos,* los pensamientos que le proclaman distinto y, por tanto, malo. El acatamiento de la exterioridad se afirma como *obediencia,* a un superior o a una idea, en cualquier caso a la Ley. Incluso en el seno de cada individuo, en el ámbito oculto de la conciencia, se reproduce la dicotomía entre un tú obediente, particular, culpable, perecedero y una Ley eterna, universal, impecable; a esta última, como recordaréis, la mitología freudiana la bautizó «super-ego» y representa esa identidad perfectamente estable, purificada de todo particularismo, en la que lo máximamente subjetivo y lo máximamente objetivo se confunden en una misma y suprema legalidad. De este modo, el deber nos concede la autonomía, pero nos quita todo lo demás: debemos obedecer a la ley *perinde ac cadaver,* entregado el espíritu a la pura norma, a la absoluta exterioridad de la ley y muerto todo el resto, la diferencia, la pasión, el cuerpo...

Por encima de este «tú debes», dice Nietzsche, está el «yo quiero». Es el paso al ámbito del *yo:* la opción ética nace del mismo sujeto que ha de llevarla a cabo. La Ley exterior se ha debilitado, ha perdido

su prestigio secular por la erosión de la crítica racionalista y de los movimientos políticos antiabsolutistas: los hombres rebeldes matan a sus dioses y descabezan a los reyes, la Iglesia pierde su poder temporal y su influencia moral, el sacerdote es mirado con la mayor hostilidad. Es el momento del Terror, como bien vio Hegel. La diferencia íntima ha triunfado: predomina lo que en términos absolutos antes fue considerado malo. La Ley exterior se ha suprimido y con ella la relativa autonomía de los hombres, estoicos o cristianos, que habían logrado independizar su ideal de los condicionamientos materiales. La Ley aniquilaba las diferencias en una unidad abstracta, pero lograba imponer una comunidad de cierto tipo: espíritus sometidos a lo universal y cuerpos muertos. En el momento del «yo quiero» ya no hay comunidad ninguna: plenamente entregados a su diferencia, cada uno impone su Ley, que choca con la de los otros, y los condicionamientos materiales —vigor físico, astucia, riqueza, suerte...— subyugan plenamente las conductas. Es el momento de los héroes, de los mejor dotados, de los más afortunados, de los más compactos. La contradicción íntima, la duda respecto a las propias posibilidades o apetencias, todo lo que no sea plena entrega al instinto o a la energía, amenaza con destruir al héroe. El único medio de evitar el peligro es conjurar la escisión, ser *un hombre de una pieza;* pero la escisión sólo puede ser conjurada *dentro,* en la intimidad del yo inconsútil, pues fuera reina indiscutible como diferencia entre «hombres de una pieza» distintos. Es, como quizá hayáis adivinado, la mitología de las películas del Oeste: la escisión intenta paliarse con algunas comunidades transitorias —amistad, compañerismo, lealtad...—, pero en último término preside la irreductible diferencia en forma de manejo de las pistolas e incluso el defensor de la Ley, más que defenderla, la impondrá por el libre juego de su celeridad diferente y superior, es decir, transformará la universalidad de la Ley en la particularidad de sus eficaces recursos personales. La única comunidad que se impone a todos los héroes es la de rendirse a la muerte cuando las fuerzas fallan o la suerte está en contra. La Muerte es el Abstracto Señor, la sombra de la Ley abolida que a todos se impone por igual, y, llegado cierto punto, suprime todas las diferencias. La diversidad de las intensidades tiene un punto más allá del cual se vuelve a cero y ese punto no por diferente para cada cual es menos inexorable. Como se dice melodramáticamente, «la muerte no perdona», es decir, no olvida que la diferencia como tal se opone a las demás diferencias y debe ser por ello suprimida. En el reino del «yo quiero», el anarquista es la memoria inaquietable de que la muerte de la Ley impone la ley de la Muerte: la bomba en el teatro o la cafetería de-

vuelve las supuestas diferencias individuales a su igualdad esencial y brinda a todos por igual un brusco destino de héroes.

La Ley despedazada en la incontable multiplicidad de las diferencias particulares sigue imponiéndose como unidad abstracta en forma de Muerte, es decir, de absoluto sometimiento a la limitación material. En el mundo de los héroes no hay más señor que la Muerte, pues ésta trae la única autonomía posible respecto a los condicionamientos que determinan la libertad humana. Sólo la Muerte hace libres a los hombres sin Ley. Pero, según dice Nietzsche, por encima del «yo quiero» está el «yo soy». Al decir «yo soy» se suprime juntamente la universalidad de la Ley y la particularidad de la diferencia. Renace de nuevo la comunidad, pero no como sometimiento a una Ley exterior, sino como orden inmanente; la perfección comunitaria no obliga a que cada cual se despoje de su particularidad, sino precisamente pide que se conserve esa particularidad como la forma más alta de respeto a lo uno. Tal es la sociedad impecable de los dioses, partícipes de una misma esencia divina, pero jubilosamente plurales en su manifestación. Lo fundamental de la divinidad es darse de muchas formas, aunque, naturalmente, sin dejar de ser una: por decirlo de otro modo, hay una sola divinidad y muchos dioses. Esta fue la profunda visión del politeísmo, que el judaísmo y el cristianismo corrompieron después: la pluralidad de los dioses protege la diversidad de lo concreto y evita la esterilizadora abstracción; la unidad de la divinidad es garantía de armonía y de incorruptibilidad. El orden de la comunidad de los olímpicos no se apoya en ninguna Ley exterior, sino que es el cumplimiento de lo que ellos mismos son: de ahí que su comportamiento, juntamente arbitrario y armonioso, pueda parecer inmoral visto desde fuera, es decir, visto desde la Ley. Como son muchos, la variabilidad infinita de lo que hay no sufre menoscabo, y como son uno, la muerte no puede pudrirles ni subyugarles. Sus derechos y deberes se desprenden de su misma definición: la noción de infracción queda superada y sus vicios no son más que la paladina realización de sus virtudes. Lo que les distancia de las concepciones éticas que llamaremos para entendernos «humanas» es que ellos son *ya* felices; la ética es un camino para llegar a ser feliz o, como pensó Kant, para llegar a ser digno de la felicidad: la realización de su sociedad impecable ha sumergido a los dioses en la felicidad y ya no tienen que hacerse dignos de ella para conquistarla. El monstruo de Frankestein reconoce en la novela de Mary Shelley: «Soy malo porque soy desgraciado.» Paralelamente, los dioses podrían decir que son buenos porque son felices. Mucho más que Kant o que cualquier otro moralista, fue Spinoza quien vislumbró esta

condición divina al afirmar que la virtud no es un camino hacia la beatitud, sino la beatitud misma; le faltó señalar que, de hecho, la beatitud es la virtud más alta. Al remontarnos hasta el «yo soy» hemos abandonado la esfera de los hombres: Nietzsche nos advierte, entre paréntesis, que estamos en lo más que humano, en lo divino. ¿Puede advenir alguna vez la comunidad perfecta de los olímpicos? ¿Puede retornar, si es que una vez ha sido? Aquí enlazamos con el proyecto de una política sobrehumana que hemos mencionado al comienzo de estas reflexiones. Evidentemente, las fases éticas del «tú debes» y del «yo quiero» se han dado sucesivamente en la historia; el mismo Nietzsche contribuyó decisivamente con su obra a explicitar esta última, la de los hombres sin más Dios que la muerte. Pero la sociedad impecable del «yo soy» no es cosa ya que corresponda al hombre, sino al superhombre venidero; a fin de cuentas, el superhombre de Nietzsche, sobre cuya naturaleza exacta se ha especulado tanto, resulta así ser el dios griego, que retorna tras la larga peripecia monoteísta. De este modo, podemos afirmar que los dioses son *el mayor proyecto político* de los hombres. En un aforismo de *La gaya ciencia* dice Nietzsche: «¿Qué dice tu conciencia? Debes llegar a ser lo que eres.» Sólo cuando se llega a ser lo que se es se puede decir: yo soy. En ese punto, más allá de lo humano, dejan de oponerse la particularidad y la universalidad, la diferencia y la legalidad, la obediencia y la transgresión. Para Nietzsche, llegar a ser lo que se es, realizando así la sociedad impecable, constituye la verdadera obligación moral del hombre, obligación que no le viene a éste de fuera, sino que nace del propio impulso ascendente de su fuerza y de su vida. Nietzsche atacó la moral del deber desde la de los héroes, pero sólo porque esta última le parecía un paso hacia otra eticidad superior, más allá del bien y el mal, que ya no podría ser considerada «moral» en el sentido ordinario de la palabra. Con frecuencia se ha confundido la moral nietzscheana con la del «yo quiero» heroico, con sus virtudes de nobleza, arrojo, veracidad, etc. En realidad, Nietzsche no hizo más que constatar cuál era la condición fáctica de los hombres sin Dios, ilustrados por la razón y movidos por la diversidad de las pasiones; la comunidad experimental de superhombres que vislumbró, la gran política que llegó a profetizar, se sitúa en un plano superior a cualquier tipo de voluntarismo enérgico. Más allá del camello que cumple laboriosamente con su deber, más allá del león que ha rugido en la soledad del desierto su desafío a los viejos valores, pero más acá del divino *sí* del niño, Zaratustra no es todavía más que un mensajero y un adivino. Busca compañeros, no discípulos, pero

aún está solo: y él sabe que el superhombre es juntamente fruto y condición de una perfecta comunidad.

He descrito sucintamente la fenomenología de la conciencia moral según Nietzsche. Su nueva jerarquía de valores nace del proyecto de una política sobrehumana que reimplante la comunidad perdida tras la muerte de la Ley, es decir, de Dios. La última fase de la eticidad, el «yo soy» de los dioses griegos, esos en torno a los cuales todo se convertía en mundo —es decir, que creaban orden sin imponerlo—, conservaba en su más alto grado lo mejor de los dos momentos morales anteriores: del «tú debes» recibía la libertad pura, perfectamente autónoma, y del «yo quiero», la complacencia en la diversidad de intensidades particulares. Pero ese punto álgido del «yo soy» no es para el mundo, es divino, sobre humano. Por supuesto, no se trata de que Nietzsche remita la sociedad impecable al plano de lo trascendente, a «otra vida» en la que triunfa la Jerusalén definitivamente liberada, pero ya no terrena, sino celestial. El pensamiento de Nietzsche, en este punto y en todos, es completamente inmanente: los dioses son los dioses de este mundo y no de ningún otro; su perfecta comunidad es perfecta entrega al «sentido de la tierra». Mientras que el retorno a lo terreno es el banderín de enganche de los ateos modernos, los rebeldes contra el monoteísmo trascendentalista y depreciador de la vida, es preciso recordar que el papel de los dioses muchos era precisamente el opuesto al del abstracto Señor del Jardín: los dioses eran los verdaderos guardianes y depositarios del sentido de la tierra, y la piedad para con ellos era, sencillamente, fidelidad a la tierra. No sucede, pues, que Nietzsche se pase en modo alguno al bando de los «trasmundanos» que su Zaratustra fustigó elocuentemente. Pero sitúa la realización de la más alta forma ética, de la sociedad impecable, a un nivel suprahumano, es decir, a un nivel que sólo se alcanzará tras la abolición del hombre *tal como es hoy.* ¿Qué quiere decir esta última cláusula? Resumidamente, Nietzsche opina que la gran política debe superar la realización concreta y efectiva del alejamiento abstracto de los hombres del sentido de la tierra: es decir, el Estado. El Estado es el límite de lo humano: con él se llega a los últimos hombres, a los más feos y autosatisfechos, a los más superfluos. Donde acaba el Estado, termina el hombre y comienza el superhombre. Pero el Estado es una realidad tanto más difícil de combatir cuanto que también se presenta como la superación de todas las morales anteriores: precisamente el Estado dice también «Yo soy», como los dioses griegos. No puedo cerrar esta exposición sin una alusión al gran teórico del Estado, frente al cual y *sólo* frente al cual

cobra su sentido el pensamiento de Nietzsche. Me refiero, inútil es decirlo, a G. W. F. Hegel.

También Hegel es consciente de las dos fases morales que hemos resumido con las fórmulas «tú debes» y «yo quiero»; de modo no muy distinto a Nietzsche y no menos brillante, analiza las limitaciones y dificultades de ambas posiciones. El también vuelve su vista hacia Grecia como sede de la más alta armonía, del orden ético más feliz, tras el cual todo el resto de la historia parece una larga decadencia. Pero esta aparente decadencia para Hegel tiene un sentido, una dirección astutamente apuntada. El momento del «yo soy», de la eticidad efectiva, llega finalmente y se llama Estado. Con el Estado se alcanza, tal como Nietzsche dice, el final de la historia, los últimos hombres; pero éstos no son el punto más bajo, sino el más alto que puede conquistar la humanidad. Según Hegel, la Ley del Estado no es la pura exterioridad del «tú debes», sino la perfecta realización del proyecto racional. El Estado no es un conjunto de azares históricos, de ciegos abusos perpetuados, de remiendos y males necesarios, sino el resultado mismo de la Razón en su libre desenvolvimiento. El Estado es la *cordura* misma: fuera de él no hay salvación, sólo locura. El ciudadano que acata y comprende la legislación del Estado sabe que su particularidad no es más que un momento transitorio de lo universal; sabe que no puede desear nada fuera de lo que el Estado propone, pues su cordura, la razón en que se funda su humanidad misma, se reconoce de la misma naturaleza que el Leviatán establecido. Incluso el criminal aceptará voluntariamente la Ley —de lo contrario estaría loco o no sería hombre— y solicitará su ejecución como el camino más corto de volver a la comunidad humana. La sociedad impecable, la Jerusalén liberada existe: vivimos en ella. La sabiduría no tiene otro contenido que esta dichosa nueva, destinada por igual a acabar con la nostalgia y con la esperanza. No quiere decir esto que *todo esté bien:* «bien» y «mal» son con demasiada frecuencia prejuicios de la subjetividad finita, que todavía no se ha alzado hasta el concepto absoluto. El Estado está efectivamente más allá del bien y del mal, pues él es quien determina lo que está bien y mal, o mejor: sólo dentro de él tiene sentido hablar de bien y mal. Todo lo que es, es lo que debe ser y no otra cosa. El Estado no suprime todas las contradicciones, no hace desaparecer las tensiones, las pasiones individuales, las ambiciones, sino que saca de ellas, precisamente, su vida y su estabilidad. La forma más alta de servicio al Estado por parte del ciudadano particular es morirse: con este elogiable comportamiento demuestra haber entendido a fondo el sentido y la necesidad de la Ley, el alcance de la razón. La aspiración a la vida infinita por parte

de lo finito es locura que, como tal, también se coloca más allá del bien y del mal, donde ya no se puede hacer juicios éticos ni dictar tablas de valores.

Nietzsche se enfrentó a la cordura vigente en su campo más radicalmente importante, el de la comunidad establecida. Su proyecto de una política experimental realizada por superhombres intenta subvertir el concepto mismo del Estado; para ello debe salirse de lo razonable, perder literalmente la razón. Por eso volvió sus ojos hacia los dioses, que están locos, pero *están*, risueños, múltiples, diciendo a quien quiere oírles: «yo soy». Quizá de estas cosas no pueda hablarse, quizá no pueda hablarse como Nietzsche habló; ¿o es que queremos volvernos locos? Pero en los últimos ciento cincuenta años sólo su voz se ha alzado, pura y trémula, atreviéndose a cantar la melodía prohibida, arriesgándose a volverse loco por todos nosotros, como si, de algún modo, ya fuésemos hermanos.

FERNANDO SAVATER

General Pardiñas, 71
MADRID

ADOLFO, DE PERFIL

1

Una lluvia hecha de pergaminos volátiles caía insistiendo más allá de la verja del jardín, que mostraba su piel reseca, arrugándose minuto a minuto de forma que resultaba incomestible.

La lluvia dio la vuelta a la casa y se alejó. Parecía, temerosa de la noche, huir, y en realidad cantaba.

Adolfo, plantado ante el marco de la ventana, semejaba el retrato de sí mismo y el de Proust a un tiempo. Permaneció varios minutos sin pestañear, sin pensar nada, sin ver lo que tenía delante. Después vio lo que todos los días, pero que las circunstancias variables de cada día hacía distinto.

Un animal desconocido, en forma de peluca japonesa, se arrastraba en dirección de un pino. Se adhirió a su corteza y desapareció haciéndose transparente. Un olor a libro quemado le hizo agitar las aletas de la nariz.

—La merienda está servida.

En seguida la noche llenaría el paisaje de cabezas de animales desconocidos y los peces se pasearían entre las sábanas con pies descalzos: ¡Emilia! ¡Emilia! ¡Emilia!

La tarde, poblada de labios y orejas, era el cementerio de los amantes y sus toses resonaban en el hueco hecho de puntas de lápices, donde el sueño tenía un anillo en forma de caracol que no se ha inventado nunca, miel paradójica, ser lábil y pestaña de abanico sacado de raíz. Mientras, las nueces dejaban caer sus monedas y, en forma de bicicletas submarinas, llegaba la gelatina gaseosa. Todo era un paisaje de prendas interiores que apenas había manchado una doncella. El ojo derecho ocupaba el lugar del izquierdo, la cueva estaba dentro del armario y una estampita, descendiendo lentamente del techo, ponía una pincelada de mostaza en cada rodaja de salchichón. La importancia de llamarse Ernesto era normalísima; por eso cada herradura, pendiente de su propio caballo, iba y dormía desde la cabellera del león a la piscina, la lámpara, el trillo y la abrazadera. Platos crujientes, flores carnosas creciendo boca abajo en el suelo, colgaban desde el techo entre los mil y uno insectos invisibles que llenaban la atmósfera con sus ladridos, de los que se desprendían letras como se desprende un botón cuando el amor es la fuerza y la circunstancia. Y toda la habitación, transformada en el plano de un

palacio, se deslizaba como un personaje fantástico entre las montañas que había limpiado la nieve con pinzas, entre el socorrido carcajeo tenue de una caja de hueso, de una uña que muestra en su superficie los colores del arco iris, mientras la paloma diluvial atravesaba las ventanas, dejando en sus cagaditas de ratón botones de fuego que horadaban las superficies con agujeros de cerradura, mientras las palmadas en el interior de los trajes esparcían los granos de trigo como una bendición de palabras, como un langostino en forma de teja, hueco por todas partes, y con un tacón en cada mejilla, inundados con un vino escarlata, ácido y lleno de huesos, suficiente para despertar de golpe.

2

Adolfo no tenía parientes. Su casa la había heredado llena de huecos por todas partes y en ellos almacenaba libros y zapatos, elementos de navegación, relojes, cuerdas, toda una vegetación luminosa y gran cantidad de llaves que sólo podían abrir cofres góticos y las cerraduras de algunos mensajes.

Cada día soñaba despierto la historia de su reconciliación con la apariencia, iba y venía por escaleras inencontrables, apaciguaba el entusiasmo de las bayetas, cápsulas, mondadientes, mientras engullía las cotidianas alubias como trinos de pájaros inencontrables, y, paseando entre los postes que acompañaban su soledad, los días crecían semejantes a chimeneas.

Su vida era las dos mitades de un pastel; en la de al lado pululaban los gusanos del sentido práctico, y en la mitad del centro, cubierta por una coloreada mariposa, crecían otras mariposas, en número incontable, que se escapaban de entre aquellos barrotes.

Acudía a las citas de la obligación y cumplía, pisada sobre pisada, como un otro joven que se aplicara a vivir discretamente su vida, aunque bebía las cervezas con menos voracidad, no acudía a los torneos ni se obstinaba en ver las películas por la otra cara ni en leer las novelas empezando por el último capítulo.

A veces, aunque no lloviera, salía a la calle con un paraguas en forma de embudo, pero le disculpaban la excentricidad en consideración a que lucía un bigote del más viejo estilo y que sus tirantes, aplicados discretamente sobre la piel, no actuaba el olor y sólo los conocían seres muy íntimos. Incluso las señoras le miraban con benevolencia, y en su porte, cierto estilo de lasquenete, le daba una personalidad distinta que no desentonaba entre la multitud. Fumaba los cigarrillos cuidadosamente espaciados y, sin hacer de ello ningún alarde, tecleaba la máquina con rapidez, cambiaba la cinta en un verbo, sin mancharse los dedos; montaba a caballo ligeramente inclinado hacia atrás, pedaleaba la bicicleta como si llevara a la espalda una rueda de repuesto y no se mordía las uñas. Con las muchachas tenía una cortesía distante, pero sus ojos parecían prometer una ternura que las hacía deslizarse como a través del túnel del amor y, soñadoras y apasionadas, estaban de su parte.

Pero casi nadie sabía dónde vivía y pocas personas habían entrado en su casa, y las que habían entrado conocían el recinto más convencional, bebían la gaseosa más corriente y salían como si tuvieran los ojos empañados, mientras más allá de cada puerta la música de sus instrumentos personales campaba por sus respetos.

3

Siempre que salía a la calle su alma se estiraba. Conseguía llevarse la mitad cuando el ángel de la cortina la cortaba en dos. Pero la suya, como desangrada, apenas era capaz de sostenerla, mientras la que se quedaba en casa prosperaba a la sombra tibia de las habitaciones, acariciada por mariposas propicias, que con alas de papel de periódico la servían, no importaba si de tiempos pasados o venideros, las más interesantes noticias, mientras se alimentaba de la mermelada invisible que manaba cerca de su boca. Adolfo regresaba extenuado y se sentaba en cualquier parte, mientras la mitad casera iba penetrándole y aquella trasfusión le volvía a la vida.

Dormido o despierto era el mismo ser lleno de ruedas que se movían vertiginosamente y su música, hecha de cuernos de cocodrilo, le hacía sentir los pies en todas las partes, mientras, flotando por encima de los muebles, sentía el paso del tiempo, deslizándose hacia un embudo que era la boca de una niña gigante llena de cremalleras y con las trenzas animadas que salían hacia el jardín.

A veces la mitad más lúcida llegaba a rebosarle por los agujeros de su cuerpo y empujaba a sus pelos que se situaban puntiagudos y al moverse hacían un ruido semejante al de las hojas pisadas. De entre ellos salía un polvillo dorado que flotaba, cambiando el sentido de la luz.

Pero esto, por lo demás, tenía muy escasa importancia.

4

Cuando llegaban las grandes invisibles, desde el suelo, el coñac aparecía en los labios. A veces los grandes invisibles no eran más de tres: A, B, C; pero con D, E llegaban hasta cinco. Y sucedía que cuando tres, también podían ser A, C, D, o A, C, E, o B, C, D, o B, D, E, o A, B, E, o A, B, D, o B, C, E, o C, D, E, y cuando cuatro, A, B, C, D, o A, C, D, E, o A, B, D, E, o B, C, D, E.

A, con su condición de ser semiarácnido, semiplanta, prefería colocarse sobre los cristales esmerilados o, sentado en un orinal, intentaba por todos los medios soltar espléndidas cagarrutas, que por su condición de invisibles y por su facultad de saltar, iban de un lado para otro, hasta que al pisarlas soltaban el fétido contenido de su interior, que impregnaba el palacio con el hedor de una choza y ponía a la choza en situación de excusado. Excusémonos, pues, escribió A sobre las paredes, sobre los pianos de cola, sin dejar de escribir y escribir. Como si estuviera en una cancillería, orinaba al mismo tiem-

po, haciendo un ruido acompasado hasta conseguir que debajo de las sillas hubiera tantos charcos que era normal pensar que, desde su culo, llovía.

B, como una rueda dentada molía el chocolate del suelo y después costaba Dios y ayuda colocar las baldosas en su sitio hasta que, a fuerza de insistencia y persuasión, se reorganizaban sus raicillas y formaban un todo compacto que era al suelo anterior como 1 es a 1. B iba y venía, desde el techo del portal hasta el techo de la bodega, suspirando y también en trance de bailoteo, pindongo y entrometido, ofreciendo la manzana de la serpiente ante tantos espejos que, transformados en humo, parecían querer ocultarse de su vista, ya que no podían reflejarle. Sin embargo, sus eructos llenaban de desconchones todas las superficies, dejando al descubierto la punta de algunos clavos en los que se sujetaba la escayola. B era frágil. Cuando le apetecía sacaba su segunda rueda, como un hijito más se hacía levemente transparente durante la centésima parte de un segundo y de nuevo tornaba a su ser, pero este esfuerzo lo desgastaba tanto, que después se desmayaba e inconsciente quedaba pegado a la pared y al despegarse el edificio daba fuertes tiritones.

C era de arriba abajo boca y por detrás cabellera llena de gusanos opacos que al caer al suelo se sumergían como dentro del agua. En lugar de andar se deslizaba y solía quedarse adherido al techo, por la boca, a modo de ventosa, y su cabellera, colgado, seguía desprendiendo gusanos que al entrar en la superficie hacían un sonido de nuez. Los pelos, a modo de cortina, se estiraban paulatinamente hasta el suelo y se encogían hasta cerca de la espalda. Sobre el techo hacía un recorrido aparentemente caprichoso hasta dejar toda la superficie recubierta de baba.

D, con calidades de espejo que no viera la luz, era como un lago sin agua. Por debajo de su elemento líquido se trasladaba un carro en direcciones opuestas. Y su silencio evocaba las ruinas.

E, en forma de almanaque, el hueco del hueco mismo, crecer y desmoronarse era su acto simultáneo.

Cada noche, que era como un siglo, los invisibles pasaban los largos segundos de la inmovilidad, ocupados en peinar sus proyectos y después, como martillazos de decisión, dejaban caer sus golpes sobre los platos, y un instante, tan breve que no podía situarlo la historia, se alzaba en bloque a la realidad, como instantáneo pensamiento.

5

La casa de Adolfo parecía protegida contra la curiosidad y su singular naturaleza pasaba inadvertida. Una vivienda más en aquella parte retirada de la ciudad, barrio tranquilo, casi en el campo. Muy cerca de rústicas fincas de las que a veces llegaba el cacareo de las gallinas lleno de maternales cadencias.

Crecían, ante el terreno que las rodeaba, unas flores blancas de tallo muy fino, rematadas en un círculo perfecto como con cabecitas de alfileres. Los árboles, la hierba y el aire tenían la evanescencia de

lo hábilmente elaborado y su contemplación era situarse en el tiempo, y en un lugar que no estando localizado en parte alguna, podía estar en cualquier sitio, incluso fuera de las leyes más visibles de nuestro planeta.

Pero de esta sensación nadie se hacía consciente, y aunque sentían algo distinto, no reparaban en su peculiar naturaleza, e ignorando su carácter excepcional, hacían como si no recibieran la comunicación que creían que no les llegaba, y en todo caso lo achacaban a su estado de ánimo y no a la influencia activa del medio.

En torno al edificio la atmósfera, al mismo tiempo cargada y ligera, transmitía sus descargas invisibles y su aire era un aire muy otro. Los pajarillos parecían hacer finas líneas con su vuelo, que un instante después se desvanecían, y al andar por la tierra o al picotear las semillas, los animalitos, entre las piedrecillas y el polvo, sonaban como si dieran ligeros golpes sobre una piel de carnero, y sus movimientos, tan habitualmente mecánicos, resultaban más atrevidos y rápidos. Las hojas de los árboles parecían cooperar en esta agitación, aunque su color, a un tiempo sombrío y lleno de tantos matices vivos y cambiantes, como por efecto de la luz, daban resultados de escenografía.

El edificio, que visto desde fuera parecía de proporciones regulares, con suficiente capacidad e incluso holgura, no se podía asegurar si era de una sola planta y de techos elevados o si realmente tenía dos plantas o acaso tres. Sobre los distintos planos del tejado aparecían unas chimeneas que pasaban inadvertidas. La principal, situada cerca del punto más alto, lo que de ella se veía, evocaba una cabeza masculina de rasgos acusados, y sugería que el resto fuera la parte que completaba la figura.

Aunque no se veía salir el humo por ella, era como si no dejara de desprenderse formando por encima de la casa, en el plano del paisaje que la tenía por fondo, nubes de forma caprichosa a modo de notas irónicas.

6

A veces todo parecía dormido en el jardín, al otro lado, en el bosque, y que dentro del edificio había un reposo intenso. Mientras a su alrededor la vida seguía su movimiento normal y a nadie, entonces menos que nunca, se le ocurría dedicar algo más que una mirada distraída mientras seguía su camino.

Dentro del hueco del silencio reposaba su barba invisible y su sonido de fuelle quedaba adormecido en las paredes interiores.

7

Adolfo, a veces cada mañana, salía por el sendero, entre la hierba y los matorrales, y llegaba a la valla de madera. Abría la puerta y, como un ciudadano más, se sumergía en el ritmo de la calle.

El vehículo que le llevaba hasta el centro tenía un traqueteo sonámbulo, y él y los que con él fuera, sin hablar, se movían como los muñecos tiesos destinados a exhibirse en un escaparate. A un lado y otro la realidad, como las ilustraciones de un libro, aparecía anticuada. Las ruedas, dando vueltas, hacían señales evocadoras, y algo, como un anuncio semejante a un pescado volador, parecía pasar por delante en el primer cruce. Globos con signos, señales, letras, flotaban de un lado para otro. Los transeúntes, como plantas arrancadas de cuajo y arrastrando sus raíces, caminaban empujados por otra fuerza, sin ver la estela de baba grisácea que dejaban tras de sí. Los monumentos, semiderruidos, escurrían vino y sangre putrefactos entre labios de piedra amarilla junto a los que crecía una hierba en forma de hoja de lechuga que, su superficie, de un color ceniciento, la tenía recorrida por gruesos caracoles rojos que dormían dando bufidos y soltando una espuma que ascendía en pompas, flotaban un instante, reflejando lo que las rodeaba, y después se deshacían. Su forma de tarta empezada estaba recorrida por muchachos que se recortaban en cualquier lado, como descansando o prolongando una espera, y parecían formar parte del tinglado. Un sonido, mezcla de gaseoso y sólido, sin saber de dónde, era la atmósfera bajo la que se sumergían. Las raíces de los edificios abrían grietas en el suelo que se resquebrajaba igual que vidrio, sin que sobre él hubiera una mota de polvo que se almacenaba en los salientes de las paredes y de las ventanas. Las grietas parecían cambiar, abriéndose y cerrándose y alternando el color. Algunas raíces asomaban como la uña de un dedo que se escurría hacia el interior. Las casas simulaban hacer muecas, y parecía que echarían a andar de un momento a otro, arrastrándose sobre ruedas y que la decoración iba a desaparecer, quedando todo desnudo.

Hombres y mujeres corrían empujando aros, sorteando los obstáculos y dando chillidos. Otros, subidos en toneles como si fuera el lomo de un caballo, pretendían hacerlos caminar. Los ancianos, apoyados en sus bastones, lanzaban el yo-yo repetidas veces. Avanzaba una fila de muchachos agarrados unos a otros, con los ojos vendados. De los balcones caía una lluvia de papeles que, arrastrándose por el suelo, iban a parar a las grietas, que los absorbían al instante. Cruzaban jóvenes a la pata coja y entraban y salían personajes vestidos con trajes de época y divertidos sombreros en forma de bicicleta, de aeroplano, de barco, de automóvil, de carreta, de caballo, de zepelín. Las gafas, de distintas formas. Algunas, con los lentes redondos y desde poco más grandes del tamaño de una lenteja, hasta llegar a las dimensiones de un plato. Con gafas-casco, gafas-visera, gafas-peluca, gafas-patilla, gafas-bufanda, gafas-caretas, los que las llevaban montaban en patines y se deslizaban a gran velocidad, cayendo desde la acera a la calzada y dando, al llegar a cada grieta, ese golpe que dan las ruedas del ferrocarril entre tramo y tramo de hierro. El cielo, ocupado por nubes muy densas, semejaba estar cuidadosamente enladrillado, como a modo de espejo que reflejara un campo de deportes inexistentes, tenía el agua cambiante de su fortaleza, recorriendo una línea oblicua, ni carne ni pescado, en la que había letras de distintos tamaños y peces en forma de corazón, como cajas ovaladas, continua-

mente abiertas, que dejaban caer su harina de almortas sin agotar la fuente. Líneas de un extremo a otro del firmamento dibujaban, en un ir y venir, el mismo rastro repetido sobre una sábana, recogiendo su sangre, que, más alta que la lluvia, abría un hueco en la carne más fértil, dispuesta a recibir el trigo y las patatas. Como un camino lleno de peripecias que fuera ocultando a cada lado la falsa moneda de los estúpidos, la más falsa moneda aún de las mujeres con un ojo en cada mano, entre los matorrales llenos de fosforescencia, con sus cabellos retráctiles, con sus uñas articuladas, con sus dientes luminosos y orejas que se desplazaban a lo largo de su corteza y frutos, amaestrados como las bellotas, que tenían en su interior un animalito enroscado como una cerilla y que en lugar de boca esgrimían un embudo y una cacerola en lugar de rabo. Huecos como estameñas pintadas, hojalatas vibrantes. Largos hilos ramificados que sujetaban coloreadas bombillas en forma de algodón retráctil, en forma de nuca o balandro. Un ala barría el topacio encendido, la sal dulce, la piedra amarga. Un pico, a modo de cuchillo reptante, abría la cicatriz rosada del arco iris y, pendiente de su percha, como un racimo de silogismos, colgaban los pendientes crepusculares, olvidados con sus ligas, enaguas, botones, tortillas, escupideras. Y a punto de aplastarse sobre la superficie del suelo saltaba, como si el conductor del bólido hubiera atravesado la llanura fosforescente o, resbalando en un mar de hielo, tan más o menos azul que la cocaína, y se ajustaba de nuevo a su anterior condición. Adolfo era consciente de que, aunque tuviera los ojos en la nuca, los inexistentes arroyos seguirían manando leche, las olas dejarían caer su espesa balumba de humo, su petróleo pragmático, esa serpiente encadenada, ni más ni menos que una cuerda llena de nudos, aprisionada entre un dedo y otro, al tiempo que se desprenden los dientes y aúllan. Al bajar del carromato, que se sujetaba con pinzas y patas de gallinas, la superficie del mar cerraba sus puños y podía, poniendo los tacones en los adoquines, caminar como si tal cosa, aunque hasta la altura de sus rodillas la niebla le impedía enterarse de las recientes noticias impresas en el suelo. Algunas ancianas hacían rodajas en pescados, que, a modo de salchichón, colocaban sobre una tabla. La sangre caía en gruesas gotas y se evaporaba antes de llegar al suelo. Las paredes, a modo de tersos troncos de árboles, ofrecían una superficie irregular, y las puertas parecían las tapas de lujosas cajas de difuntos, abiertas a laberintos llenos de escaleras con historiadas balaustradas, entre las que crecían yedras con lazos y campanillas. Como si cambiara continuamente ante sus ojos, veía ante él, al mismo tiempo que la postal de la realidad, el relato de un bosque, las arenas del desierto, viñas, sembrados, huertas, aeródromos, puertas, estadios, cafetales, campos de batalla y un péndulo, pendiente de cualquier sitio, pero de vértice inalcanzable, que se movía a ras del suelo pasando su cuchilla a través de cualquier obstáculo sin que llegara a cortar nada. Las palomas cruzaban entre las columnas de los soportales, que a ambos lados de las avenidas se enroscaban a sí mismas, a veces ascendían en dirección de los tejados y formaban un puente de lado a lado de la calle, como un arroyo de leche en el que navegaban montados en barcos, hechos

con algo parecido al papel, los guerreros de la abundancia soltando monedas como confites y bizcochos que se esponjaban en el líquido bicéfalo, con una mirada a la entrada y otra a la salida de la calle.

Y ante aquella profusión de ricas vertientes y de andrajos cuidadosamente coloreados, seres con aspecto de ramaje, sin algo de tela encima, se movían a saltos, como si un hilo tirase de ellos desde arriba y sacaban cada vez la tierra del suelo como si fueran árboles. Y se guiaba entre estas acostumbradas visiones como por transparencia.

Cuando entraba en un edificio parecía caer como desde lo alto de un sueño sin alcanzar el suelo, y semejaba encontrarse de pronto cómodamente arrellenado en un balancín del que le era relativamente fácil llegar con los pies a la superficie, y después los amplios ojos de los durmientes se abrían ocupando la pared frontal, ascendían cual globos hasta el techo y, estrellándose contra su superficie, convertidos en miel, se escurrían por la lámpara, cayendo al suelo con su «glu..., glu..., glu...», engordaba su chichón hasta alcanzar la lámpara y formar una columna alrededor de la que se iniciaba la fiesta y los sacrificios. Y como nadando en un mar de música iluminado por continuos resplandores coloreados, iba de un lado a otro por encima de las nucas de las señoras, por detrás de los culos de las sillas, entrando y saliendo a través de las cerraduras de las puertas, tantas como las hojas de un libro, que se movían a modo de tapadera de porcelana. Las señoras, cubiertas como con pétalos de flores y alas de mariposa, con los pies descalzos, pintados de colores, una serpiente arrollada a cada tobillo y sortijas abultadas en cada uno de los dedos, dejaban la huella de un paso y el pellejo adherido al suelo y pronto comenzaban a sangrar. Ellas continuaban sonriendo y ofrecían en bandejas que tenían forma de embarcación, manjares alargados y triangulares, rodeados, de dulces filamentos y en vasijas semejantes a limones, salsas azules con las que sazonarlos y licores espumosos que parecían lanzar suspiros, grititos y tenues carcajadas. Algunas señoras dejaban caer al suelo sus hombros y ponían un instante —el que tardaba en crecer la carne perdida— al descubierto sus vísceras, moviéndose como un corazón grande o como el mecanismo vegetal de las tripas de un reloj. Y también, en un prodigio de habilidad, comenzaban a despedir mal aliento por la boca, amarilleaban sus dientes y ocultaban sus labios entre sanguinolento espumarajo a modo de encaje. Su cabellera aparecía llena de liendres y se rascaban frenéticas la cabeza y el cuerpo. Los vestidos, desgarrados y pringosos, olían a mugre, aunque los sobacos y los pies sujetaban este mal olor. Los hombres más altos apenas les llegaban, empinándose sobre las puntas de sus pies, a la altura del ombligo. Todos vestían de etiqueta, algunos con suntuosos uniformes anticuados, que destacaban por sus colores más vivos. Otros se cubrían un ojo a modo de corsario y también llevaban una pata de palo y un gancho de hierro en sustitución de un brazo. Su panza era muy abultada y sobre ella relucían gruesos botones u otros adornos. Todos iban descalzos y sus pies estaban llenos de anotaciones en clave de números de teléfono. A modo de banderola llevaban un botillo y de vez en cuando, simu-

lando que orinaban, dejaban caer al suelo un chorro de líquido que, aunque salpicaba en él, se evaporaba sin llegar a mojarlo. Los caballeros se hurgaban en la nariz con tenedores de marfil y sacaban de ella pedazos de moco seco del tamaño de sus uñas, que ofrecían a las señoras. Algunas lo rechazaban con gestos pudibundos como si no tuvieran ningún apetito; otras lo saboreaban haciendo remilgos, y algunas los masticaban con crujir de dientes como si fueran patatas, o trozos de corteza de tocino fritos. En aquella situación parecían crecerles a sus pies campos de trigo mientras se levantaba un tablado. Montado en él, una vieja cubierta con un antifaz iba dando a cada uno de los asistentes, que subían por turno, un objeto de tamaño que difícilmente les cabía por la boca y que al momento les elevaba en el aire, daban varias volteretas y caían de cualquier modo en el suelo, lastimándose o perdiendo el sentido. Pronto, sin que nadie lanzara ningún grito, a algunos se les saltaban las lágrimas del dolor, pero sonreían, y antes de gemir reían encogiéndose de hombros. Después se levantaban y volvían a subir por turno al tablado. Cuando las fuerzas no eran bastantes para la ascensión, rodaban las escaleras y se clavaban las púas colocadas en cada tramo.

8

Por fin aquello, aunque no llegaba a despejarse del todo, dejaba unos intersticios a través de los que guiarse, y saltando por encima de los sacos de azúcar, montones de botellas, arena, despojos de una batalla, superando el humo y el granizo, podía alcanzar el primer tramo de una escalera y, agarrado a la barandilla, subir o bajar por ella, aunque ya no recordara a qué había venido.

Pero lo recordaba de repente y, situado en el mundo habitual, percibía la monotonía de cada instante y resolvía las dificultades de cada día.

9

Adolfo tenía una buena apariencia física. Su elegancia, levemente anticuada, le daba interés a su figura, y su silencio, un aire ensimismado y romántico. Parecía una estampa del siglo pasado que, sin cumplir años, fuera recibiendo la pátina de los inviernos. Su mirada era a un tiempo curiosa y distante. Podía achacarse a timidez o a preocupación, la lejanía de que estaban impregnados sus actos. Parecía alimentarse de leche en la que mojaba bizcochos de otro tiempo. Siempre iba muy limpio y atildado, estaba como salpicado de cagaditas resecas de pájaros que, a pesar de los más concienzudos cepillados, dejaban unas marcas permanentes. A veces parecía vestir a una ultimísima moda y que aún no había llegado a la ciudad. En el interior de su casaca parecía que anidaban los pájaros y estaba recorrido como por los movimientos de los polluelos. Llevaba grandes bolsillos muy abotonados y etiquetas de sastres inencontrables. Sujetaba sus pantalones con tirantes y su botonadura tenía un brillo al

que parecía estar mezclado el café con leche. Era curioso imaginar su figura sentada en lo alto del taburete de la barra de un bar como si se dispusiera a teclear en una máquina de escribir, él, que siempre escribía con una estilográfica de primera época, de esas que guardan una curiosa relación con los tacones de los zapatos. Aunque no comía en público, a veces movía las mandíbulas de forma que recordaba a un león, y tanto parecía, que bostezaba como que era areófago. Si hubiera entrado en un cine, aunque la película fuera en color, a partir de ese momento sería como si siguiera proyectándose en blanco y negro. Los sobres que llevaba al correo tenían en su dorso una gota de lacre y siempre parecía hablar a través de una ventanilla. Como si no estuviera totalmente despierto o como con una preocupación soportada a lo largo del tiempo y ya olvidada. Al caminar parecía no poner los zapatos en el suelo. Se sentaba en los rincones más recogidos de los parques, y las parejas y los pajarillos actuaban en su presencia como si fuera una estatua o durmiera un sueño de piedra. Parecía llegado de un lugar o de un tiempo muy lejano y al que lo que le rodeaba le afectaba de manera muy distinta. Aunque era bastante conocido de vista, no se le recordaba nada más que cuando se le tenía delante. A veces subía las escaleras de algunas casas e iba buscando un sastre o una planchadora que nadie conocía, pero que él terminaba por encontrar. Aquel sastre daba los pespuntes cruzados y en los lugares convenientes, y la planchadora hacía con la punta de la plancha los más curiosos ringorrangos. Pero era sorprendente y atemorizador encontrarle por aquellos lugares, y el aire parecía cargarse de presagios, como si de repente comenzaran a recorrer el cielo pájaros negros y fueran a caer del cielo, sin preparación previa bolos de granizo ligeramente grises. Y todo se llenaba de letras igual que una tela estampada. Se paraba en los callejones sin salida, donde veía letreros descascarillados y nidos de murciélago. Contemplaba la hierba raquítica que crecía en aquellos rincones, entre tapones de refrescos y alambres roñosos y cascos de botellas. Contemplaba, por encima de la balaustrada de la casa de un solo piso, la casa pequeña levantada sobre la terraza, los claveles que crecían en ese pequeño tejado, recostados contra la pared, sin que desde abajo se pudiera apreciar dónde agarraban sus raíces, como si el viejo que vivía allí olvidado de todo el mundo se entretuviera en bromear metiendo los tallos de claveles florecidos entre las tejas. Veía las cariátides que, libres de la observación, vigilaban las calles, los adornos de los aleros, incrustaciones de las paredes, y lo veía al mismo tiempo que veía saltar a los menudos gorriones entre sus piernas, y a los saltamontes y lagartijas que subían por las paredes. A veces, abandonando la compostura de su parte exterior, hacía algún gesto extemporáneo. Se quedaba mirando los bustos de las señoritas disecadas en los escaparates de las peluquerías y, utilizando el sistema de comunicación de los mudos, decía cosas como éstas:

—Cristina,
eres muy ladina.

Y luego, atusándose el bigote,

—Adolfo,
eres un golfo.

Pero casi nunca se quedaba en mangas de camisa ni caminaba con la bragueta desabrochada y descalzo con los cordones de las botas atados a los dedos de los pies, porque entonces, aunque se divertía sintiéndose acompañado de una cohorte de camellos, le molestaban las miradas de las viejas a través de las puertas entreabiertas de los balcones y ventanas y las tapaderas alzadas de los tejados, sobre todo le molestaban, en sus gestos adustos, su aspecto varonil, aunque apareciera abierto en dos por un corte de sierra.

Entraba a los estanques sin preocuparse de si llevaba o no llevaba impermeable, y cuando caminaba muy ensimismado escupía a un lado y a otro, hubiera o no hubiera guardia. Pero escasas veces se veía molestado por alguna observación y, mucho menos, mezclado en un conflicto. Los que recordaban haberle visto disculpaban su incoherencia y, como en todo era comedido, muchas veces pasaba inadvertida, y también su tono, tan habitualmente distinto, les dejaba anonadados y les impedía reaccionar.

Pero habitualmente en su exterior nada singular aparecía. Era capaz de, sentado en un banco, bajo un árbol, en la avenida más populosa de la ciudad, permanecer dos o tres horas entretenido con el periódico y mientras tanto mantener una actividad constante con los dedos de los pies y con todos los músculos de su cuerpo, que podía mover sin que exteriormente se manifestara nada. También movía a un lado y a otro los ojos, dándoles vueltas a izquierda y y derecha y a derecha e izquierda, pero sin preocuparse por lo que tenía delante de ellos y sirviéndose del periódico como de valla protectora. Y mientras duraba esta actividad, olvidado de todo, no se acordaba de levantarse y acaso, de acordarse, no pudiera, de proponérselo, ponerse en pie, aunque en ese momento sintiera una alarma.

10

Sin embargo, y a pesar de, y aunque, y no obstante, podía pasar por un ser normal, como caminando a través de un túnel lleno de sombreros descabalados, de cajas de cerillas sin cabeza, guantes impares, dedos sueltos, los ojos mirasen, porque miraban sin mirar, y los cerebros pensasen, porque pensaban precipitadamente y a partir y sin salir de.

Así cada día, a veces, podía mojar el terrón de azúcar en el café de la leche caliente, dejarse lustrar los zapatos y pasar a la otra orilla sin que a nadie se le ocurriera señalarle con el dedo, enviarle un lazo a los pies o lanzarle un irrigador a la cabeza.

Y aunque fuera a gatas, se paseaba lejos del campo magnético, como un triste clown *que regresaba de enterrar a sus amistades, a sus parientes y a sus recuerdos.*

Cuando cruzaba un puente era como si, cumplida su misión, el puente, tras él, se derrumbara.

A su paso podían desaparecer los árboles, que otros surgían para sustituirlos.

Los tejados alargaban las viseras y fruncían las cejas.

Los automóviles se convertían en quioscos y los quioscos parecían tener hambre.

El suelo se poblaba de gatos y en cada charco surgía un plátano desnudo.

Las piedras comenzaban a rodar e hincaban sus dientes en el suelo.

Las aceras eran como alfombras, que lo mismo se arrastraban hacia delante que en sentido contrario.

Los escaparates se alejaban como trenes invitándole a partir.

Parecía que las nubes y las estrellas estaban en el suelo.

Por un lado y otro circulaban platos de sopa errante.

Hermosas muchachas caminaban completamente mudas y llevaban un seno en cada mano. La falda les arrastraba hasta los pies, y por detrás su figura estaba formada por una jaula que a su través dejaba ver el horizonte.

Sus pasos hacían plón, plón, pisara o no pisara agua.

Nunca estaba dos veces en el mismo lugar, aunque parecía tener siempre delante el mismo monumento que semejaba una tarta recorrida por caracoles.

El silbido del viento tenía tono de sirena sobre el fondo de tarteras de aluminio que entre los cantos rodados rodaban como si cantaran por su cuenta.

Entremezclado con un sonido de trompeta, con un sonido de águila mientras llueve, saliendo del subterráneo de la ciudad, el autobús, casi siempre, parecía atravesar charcos y despegando los anuncios huir de los perros que le perseguían veloces mordisqueando sus ruedas. Algún perro se quedaba retrasado, se volvía con violencia y mordía su rabo, pero el rabo le respondía de modo que se transformaba en cabeza que a su vez parecía convertirse en rabo y las pezuñas de las patas en cabezas, también se mordían entre sí. Era todo un paisaje de aullidos. Los tejados y las paredes inclinados por sus líneas de fuerza, remontando por los desniveles del terreno, a lo lejos eran como chimeneas, mientras los edificios rectangulares parecían el estante de una zapatería.

Toda la ciudad se transformaba en escaparate. Las hileras de paraguas de colores en pie llevaban colocado su sombrero hongo. Las guitarras ceñían su cinturón. Los tableros redondos de las mesas, convertidos en ruedas de tren, parecían hacer señales para llamar la atención, la cerámica y los maniquíes hacían señas, en su relativa proporción, de carácter extraterrestre. Sobre un fondo en el que se pintaba el paisaje, los árboles verdaderos, como ramas hincados sin raíz en

el suelo, cubiertos de maquillaje plateado, exhibían exageradas muestras de bisutería, zapatillas serradas por el centro para enseñar su contenido central, a modo de bocadillos. Relojes con ojos de gato, algunos señalando la hora en punto, pero la mayoría como peleados entre sí y otros con horas imposibles (26 y 2.000 segundos, la 3 HUR, La Motilona). También con pico de avestruz que golpeaba el pavimento, en forma de tortuga circulando rápidamente en espiral. En el casco de barcos encerrados dentro de botellas. Anidados en nubes de algodón. Flotantes sobre piscinas de plástico. Transparentes pegados a los ladrillos como huevos fritos sobre el plato. Bordados en la ropa interior. En forma de tarjeta postal.

Gatos y mesas disecados. Luces de colores múltiples, horizontes de papel higiénico, bañeras, embarcaciones. Y el aspecto provinciano y provisional como impregnándolo todo de espuma de cerveza. Los quioscos de madera adornados de banderitas y molinillos de café, donde vendían altramuces y bolas de vidrio como recogiendo el sol tímido y los papeles sucios que arrastraba el viento. Mujeres con las medias arrugadas y las zapatillas en chancla, arrastrando la cola zurcida de la camisolina. Bicicletas arrimadas a los bordillos de las aceras, sujetas con un candado, en espera del momento de dejar caer su pintura descascarillada. Sobre el suelo las meadas del petróleo y el aceite de linaza, vomitonas, escupitajos, el agua sucia y los líquidos que fluyen por todas las cicatrices de la ciudad, pintándola con los relejes que forman su color más genuino.

12

Cuando encontraba a algún conocido, o cuando sus obligaciones le llevaban a tratar con los demás, todo aparecía ante él, más que como una realidad contemporánea, como algo que, más o menos inmediato, había ocurrido en el pasado. Y lo que ocurría en el momento era como lo que ya ocurrió.

Personas, objetos y situaciones, estaban cubiertas de pátina y recuerdo, y aunque la realidad le impresionara era del modo como lo pudiera hacer una película. Actuaba en ella lo imprescindible porque prefería observar lo que sucedía a su alrededor y lo hacía con tono de reminiscencia. Por eso sus actos, sin llegar a ser gestos repetidos, estaban empapados de comedimiento y costumbre. Nada más extemporáneo, en su manera de comportarse, que una innovación o una audacia. Las tazas que caían de sus manos parecían caerse en el teatro. A su alrededor había como un olor de gato limpio. Su peinado tenía justo el grado de ondulación e iniciada la raya de tal modo que nunca había estado vigente y toda su elegancia parecía estudiada, casi como si con un traje de calle quisiera acudir a un baile de disfraces.

Estando él presente, su persona era todo el centro de atención y el ritmo de actuación venía impuesto por esta circunstancia. Pero cuando se marchaba había como un golpe de respiración que llenaba su hueco y él quedaba inmediatamente olvidado, volviendo la normalidad.

13

Pasaba la mayor parte del tiempo en su casa. De este modo su vida era un viaje permanente y él, ofreciendo el espectáculo de su persona, cada vez y en cada lugar que podría echársele de menos, era como si de este modo enviara las necesarias tarjetas postales.

El mismo era un personaje de una de esas tarjetas postales anticuadas. Sus mismos botones brillaban de una especial manera en el que estaba el tono claro ahumado inconfundible de las tarjetas. Sus cabellos tenían algo de la pelambrera de los gatos. Aunque no siempre lo llevara, movía el bastón de modo que parecía correr peligro de que con él llegara a desnucar a un gato, y aunque no se le vieran, también parecía tener los calcetines a rayas. Pero no pesaba como una idea fija, pasaba como una imagen que no llega a formarse.

14

Vos sabéis que la cornisa permanece, hace muchos años, verdinosa y que cada uno de los gatos que han muerto en esta casa han sido cuidadosamente disecados y se encuentran en el cajón de la taxidermia.

¿He de deciros alguna otra cosa?

Os contesto aceleradamente. En efecto, no ignoro que cada uno de los gatos está en su sitio. Tal y como lo digo al escribir estas atropelladas palabras.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

Zurita, 19
ZARAGOZA

AMERICO CASTRO Y LA EDAD DE ORO, O CONFLICTIVA, ESPAÑOLA

La obra de Américo Castro cuenta ya con estudios importantes, que pueden servir de guía para cualquier aproximación (1). Las polémicas suscitadas en torno a su global visión de la Historia pueden matizar aspectos concretos, aunque, con intención, me mantendré al margen de la vertiente polémica (2). Lo que me interesa revisar, brevemente, en este *paper,* es el valor y vigencia que para la Edad de Oro tienen las aportaciones del famoso granadino de adopción. Se trata, pues, más de observar y sugerir, que de penetrar con intensidad, dada la amplitud del tema (3).

Acaso valga la pena, como preámbulo justificatorio, recordar algunos aspectos de mi propia «vividura» y la de varios investigadores españoles como yo, que acaso nos posibilite una apreciación objetiva, sin oscilaciones afectivas de la obra de Américo Castro. Hace tiempo, en mis años de estudiante en la Universidad de Madrid, sentí gran atracción por los estudios de Castro, que devoraba con avidez cuando llegaban a mis manos. Se empezaba, allá por los años cincuenta, a salir del clima cerrado de posguerra, y podía notarse en algunos de mis maestros universitarios, algunos discípulos en otro tiempo de

(1) Guillermo Araya: *Evolución del pensamiento histórico de Américo Castro, Madrid, 1969; Estudios sobre la obra de Américo Castro,* editado por P. Laín Entralgo, Madrid, 1971 (para nuestro tema son especialmente indicados los trabajos de F. López Estrada, J. Rodríguez Puértolas, A. Zamora Vicente y M. Bataillon), y Aniano Peña, *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes,* Madrid, 1975. Véase también, «*Homenaje a Américo Castro*», en *Insula,* núms. 314-315 (enero-febrero 1973), pp. 1-14.

(2) Además del libro de C. Sánchez Albornoz: *España, un enigma histórico,* Buenos Aires, 1956, destacaría los siguientes artículos: Eugenio Asensio, «Américo Castro historiador: Reflexiones sobre *La realidad histórica de España*», *Modern Language* Notes, 81 (1966), páginas 595-657; A. A. Sicrof: «Américo Castro and his critics: Eugenio Asensio», *Hispanic Review,* 40, n.º 1 (1972), pp. 1-30, y Eugenio Asensio: «En torno a Américo Castro. Polémica con Albert A. Sicroff, *Hispanic Review,* 40, n.º 4 (1972), pp. 365-85. Son iluminadoras también las reacciones de J. A. Maravall en sus libros y su concreta aportación: «La "morada vital hispánica" y los visigodos», *Clavileño,* 7 (1955), pp. 328-40. En prensa en las actas del V Congreso Internacional de Hispanistas, de Bordeaux, 1974, se encuentra la comunicación de Albert Sicroff, «En torno a las ideas de Américo Castro».

(3) Una exposición oral y resumida del presente trabajo se ofreció en un seminario especial dedicado a Américo Castro en el Congreso De Modern Language Association celebrado en San Francisco, Estados Unidos, en diciembre de 1975.

don Américo, un especial fervor o, por lo menos, respetuosa admiración hacia Castro. Los recientes replanteamientos castrianos (4) penetraban en nosotros doblemente: por las lecturas directas y conversaciones entre nosotros, y por el tamiz de las lecciones universitarias. En cuanto a lo último, éste era el caso, sobre todo, de Rafael Lapesa, que incorporó inmediatamente a sus lecciones de clase los puntos de vista de don Américo. En su casa tenía don Rafael un retrato de Menéndez Pidal y otro de Américo Castro, como sus dos más admirados maestros. Todo ello a mí, joven provinciano recién llegado a Madrid, me impresionó profundamente. Y en mis frecuentes conversaciones con don Samuel Gili Gaya (éste fuera de la Universidad), generoso orientador de mis primeros pasos profesionales, el nombre de don Américo emergía constantemente. Por supuesto que notaba en otros profesores un silencio absoluto sobre la obra de Américo Castro, o incluso una clara antipatía, lo cual interpretaba yo entonces como un resultado del trauma histórico que había separado, ideológica y personalmente, a tantos españoles. Estas divisiones no afectaban a la mayoría de los estudiantes, como yo, que procurábamos encontrar el puro valor intelectual, al margen de ideologías políticas determinadas. Una vez terminado mi doctorado, estudiando en Alemania, ocurrió uno de los encuentros profesionales que más recuerdo han dejado en mi vida. Fue en 1954, al conocer en Bonn a don Américo, con ocasión de una gira de conferencias suyas por el país germano. Me consideré afortunado de poder escuchar, y después conversar con don Américo, en un momento difícil de cierto aislamiento para todos y de, prácticamente, imposibilidad por parte de don Américo de pisar tierra española. ¡Quién iba a adivinar que don Américo viviría los últimos años de su vida en el Madrid castizo y que moriría en las aguas del mar Mediterráneo catalán, el mismo de la Tisbea de Tirso, a la que él había dedicado bellas páginas! Surgió entonces un breve ensayo mío en el que trasladaba las impresiones del encuentro (5). Don Américo, con amable gratitud y con su proverbial gesto proselitista hacia su nuevo mundo, me envió algunos trabajos suyos desde Italia. A ello se redujo mi contacto personal, salvo algún fugaz encuentro «congresil» en Estados Unidos, bien poca cosa por cierto. He explicado estos antecedentes porque acaso ello hará comprender que mi modesta aproximación de ahora tiene, al menos, la garantía de una distante objetividad, de quien conoce y admira la obra de Castro, pero que está libre de vinculaciones de escuela.

---

(4) Prefiero, y es el que utilizaré, el adjetivo *castriano* a *castrista*, por la asociación reciente de esta última palabra a Fidel Castro.

(5) «Encuentro con Américo Castro», *Insula*, n.º 109 (enero, 1955), p. 4.

Para tener un panorama de la trayectoria intelectual de Castro hay que comenzar con el manejo de la documentada bibliografía redactada por A. Brent y R. Kirsner (6). De esta inmensa producción escogeré los dos núcleos más representativos para la Edad de Oro (7): teatro y Cervantes, y procuraré observar las dos etapas de Castro unidas, y no separadas, por el gozne de su espectacular *Realidad histórica de España* (antes *España en su historia)* (8). Me interesa más (por otra parte sería imposible) que examinar la novedad de esta obra, ver los efectos de la misma en las obras castrianas que la siguen, donde resume, amplifica, remueve, incorpora nuevos datos. Después de esta obra, y una vez dada su lectura por supuesta, es mucho más interesante ver su prolongación vital en cualquier página posterior de Castro; con su constante afán de defensa, Castro perfila y hace más coherente su sistema. Son especialmente iluminadores los prólogos con que Castro presenta sus libros posteriores, prólogos sintéticos y apasionados.

En su primera época investigadora predomina el filólogo (gran admirador y conocedor de Meyer-Lübke) y crítico literario, conjunción que producirá ediciones críticas del teatro áureo: Tirso de Molina y Rojas Zorrilla, pero sobre todo Lope de Vega, representado con la documentada edición de varias comedias y con su *Vida de Lope de Vega* (9), en colaboración con H. A. Rennert. Para mí, su más lúcida aportación de estos primeros años es su extenso artículo «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII» (10). Puede considerarse todavía como el trabajo fundamental sobre el tema, lectura indispensable antes de adentrarse en la selva bibliográfica que le ha sucedido (11). Y lo creo muy superior

(6) En Américo Castro: *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, pp. xxvii-liii. Puede completarse, hasta 1965, con *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. de M. P. Hornik, Oxford, 1965. Una buena selección bibliográfica de y sobre Castro se encuentra en el citado libro de A. Peña, *Américo Castro...*, pp. 243-303.

(7) Excluyo de mis consideraciones *La Celestina*, por falta de espacio, y porque esta obra está inserta todavía en vertientes del mundo medieval. Un buen y reciente artículo del tema lo ofrece Rafael Lapesa, «*La Celestina* en la obra de Américo Castro», en el citado libro en la nota 1, *Estudios sobre la obra de Américo Castro...*, pp. 247-61.

(8) Una de las exposiciones más objetivas y sugerentes sobre esta obra es la amplia reseña de Rafael Lapesa en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III n.º 3 (1949), pp. 294-30. Hay que tener en cuenta, como génesis embrionaria de la gran obra de Castro, un apretado ensayo suyo, al plantearse, recién llegado a Estados Unidos después de la guerra civil, el tema de España para una audiencia americana, me refiero a *The Meaning of Spanish Civilization*, Princeton, 1940.

(9) Hay que ver ahora la segunda edición, New York & Salamanca, 1968, con adiciones bibliográficas de Fernando Lázaro Carreter.

(10) Se publicó en *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 1-50 y 357-86. Se reprodujo en el citado libro de *Semblanzas y estudios españoles...*, pp. 319-82.

(11) Véase, aunque bastante incompleta, la nómina de investigaciones sobre el tema que da Jenaro Artiles en su trabajo «Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el

a su visión restringida y parcial de su posterior *De la edad conflictiva* (12). En el antiguo artículo de la *Revista de Filología Española* se presentan de manera completa y homogénea todas las teorías anteriores sobre el tema, los múltiples precedentes, lopescos sobre todo, antes de llegar a Calderón, la postura, a menudo aprobatoria, de los casuistas y los testimonios de autores no teatrales, entre ellos las posturas humanas, comprensivas, de Mateo Alemán y Cervantes, actitudes que en su segunda etapa, la *conflictiva,* explicaría Castro, por la nueva perspectiva de ser estos dos autores cristianos nuevos. Creo que Castro, como otras veces, se ha autoatacado injustamente al invalidar esta primera toma de contacto con el tema del honor; puede haber en ello una sincera revisión personal, pero no olvidemos una como simpática coquetería intelectual, ávido siempre Castro de llamar la atención hacia sus nuevas posturas. Notemos, sin embargo, importantes penetraciones de Américo Castro, en su segunda etapa, sobre el tema del honor, al resaltar el orgullo de la vieja casta cristiana, simbolizada por Lope de Vega, con su exaltación de los rústicos frente a los nobles. Leemos, por ejemplo: «Lo que antes se hacía para satisfacer a reyes, príncipes y caballeros, interesados en hazañas heroicas y en rememorar las realizadas por los grandes de su casta castellana, los autores dramáticos lo hacen en el siglo XVI y el XVII para dar gusto a los continuadores de la misma casta, mortalmente enemiga de los de la mala casta, especialmente de los hispano-hebreos» (p. 26). Es especialmente importante para la nueva proyección castriana el capítulo «El labriego como último reflejo contra la ofensiva de la opinión», porque allí se subrayan las nuevas bases para una importante zona de la producción lopesca, especialmente las tragicomedias *Fuenteovejuna* y *Peribáñez.* Castro aísla, y destaca acertadamente, varios pasajes, como aquel de *Fuenteovejuna:* «Alguno acaso se alaba / de la cruz que le ponéis / que no es de sangre tan limpia», o en *Peribáñez* la famosa alusión a la «compañía de los hidalgos cansados» (13), para sintetizar, más adelante, en este brillante párrafo: «El tipo del labriego poseedor de honra rebasa los tópicos de la Edad de Oro, y no fue sentido como en las pasadas ilusiones del humanismo. Su presencia en el teatro de Lope de Vega no fue vivida por el público de los corrales como 'un fenómeno rena-

---

drama español», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano,* ed. de A. Porqueras-Mayo y C. Rojas, Madrid, 1969, pp. 235-41.

(12) Cito, en este caso, por la primera edición de Madrid, 1961. Lo que me interesa es observar el cambio de postura, y cuándo se produce, respecto al trabajo anterior. Después este libro tiene otras dos ediciones, 1963, y otra, muy ampliada, de 1972.

(13) Véase ahora la brillante investigación de Joseph H. Silverman «'Los hidalgos cansados' de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter,* edic. de A. D. Kossoff y J. Amor Vázquez, Madrid, 1971, pp. 293-311.

centista', sino como escape vital para una situación angustiosa sin semejante fuera de España (recordémoslo) e inseparable de los mismos estados conflictivos que hicieron posible el teatro de Lope de Vega» (p. 219). Actitud esta de Castro que habrá ya siempre que tener en cuenta y que no invalida, a mi ver, una concepción del problema de más vuelo, en el que la lucha de castas no es más que un ingrediente o en que, a veces, ni siquiera existe.

Si hubiera que escoger la figura del período clásico español más y mejor tratada por Castro, creo que todos coincidiríamos en que ha sido Cervantes. El autor del *Quijote* fue una de sus más luminosas obsesiones a lo largo de toda su vida. De aquí también que Castro tendría que plantearse el funcionamiento de la literatura picaresca y pastoril, para las que reclamaría más tarde el predominio en ellas de la nueva sensibilidad de los conversos. Es hasta cierto punto explicable que Cervantes, por un lado, y su nueva visión de España de los siglos XVI y XVII terminarían por confluir en la presentación de un Cervantes cristiano nuevo en su último libro de tipo cervantino, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, 1966. Volveremos sobre ello.

Castro publicó densos artículos cervantinos que preparaban el terreno de su gran obra crítica, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925 (14), todavía insuperada. Creo que sigue siendo el libro básico de conjunto sobre nuestro gran clásico, y no me parece invalidado, sino tan sólo complementado, por las nuevas tesis castrianas que asoman en los trabajos posteriores, donde de nuevo se ataca a sí mismo, injustamente, con cierta paradójica mezcla de vanidad (por lo sensacional y revolucionario de sus nuevos puntos de vista) y de humildad (por su al parecer desenfocada ancladura cervantina inicial). Ya muchos han señalado —y el propio Castro corroborado— que lo que interesaba al ilustre profesor, en aquel momento en que algunos dudaban de si España había tenido Renacimiento, era presentar, usando las técnicas de la *Geistesgeschichte* alemana, a Cervantes dentro del contexto ideológico europeo. Es lógico, pues, que Castro estudie la reacción ante el tema de la realidad de otras cumbres del pensamiento europeo como Vives, Bembo, Erasmo, Campanella y Castiglione. El reciente libro de Aniano Peña nos ha ratificado, con ejemplos claros, lo que ya sospechábamos todos: la gran influencia del pensamiento de Ortega y Gasset en este primer y magistral libro cervantino de Américo Castro. Me ha parecido siempre, para aquel momento, muy bien planteado el conocimiento de teoría literaria por

(14) Que cuenta ahora con segunda edición, Barcelona, 1971, bibliográficamnte modernizada por J. Rodríguez Puértolas.

parte de Cervantes, que subraya su racionalismo (15). Un poco forzado, por la excesiva sutileza interpretativa que se buscaba a algunos pasajes, me ha parecido siempre en aquel libro el erasmismo de Cervantes, tema mucho mejor tratado en la segunda etapa conflictiva de Castro. En efecto, en sus últimos trabajos cervantinos Castro insiste en los resabios erasmistas de Cervantes, fenómeno que ahora, dentro del nuevo sistema de Castro, puede explicarse por este otro rasgo minoritario muy típico de cristianos nuevos (16).

Es importante notar que Castro conecta muy bien toda la obra cervantina, además del *Quijote,* en su examen de la doble realidad, y cómo muestra los principios de libertad amorosa y la armonía, enraizados en el sistema de León Hebreo. Otro aspecto novedoso es notar cómo Cervantes se traslada al interior de sus personajes para allí observar los vaivenes de su conciencia ficcional. Precisamente por este camino iniciado entonces irá a descubrir, mucho más tarde, la sensibilidad cervantina propia de un cristiano nuevo. Ya Rodríguez Puértolas señala que en este primer libro cervantino se encuentra «... la dimensión imperativa de la persona y del intento cervantino, humanizado, de luchar contra la fragmentación humana» (17).

El segundo libro de tema cervantino aparece con un título bien expresivo, *Hacia Cervantes* (Madrid, 1957, y ediciones posteriores de 1960 y 1967; citaré siempre por esta última). En él se recogen trabajos de autores cronológicamente anteriores al autor del *Quijote* y varias investigaciones cervantinas. Me detendré en el que me parece más importante, *Los prólogos al «Quijote».* Confieso que mi primera reacción fue una mezcla de fascinación ante la incisiva manera de penetrar en el arte cervantino, y también de desilusión ante lo poco que Castro, en el aspecto técnico literario, conseguía descifrar de los prólogos en cuanto *prólogos.* No cabe duda que el título del trabajo es desorientador y no parecen importarle mucho los prólogos a Castro, sino que, con ocasión de ellos, plantea problemas de índole general cervantina. Lo que a Castro parece preocuparle allí, y ya desde su segunda época era una obsesión constante, era ver lo singular hispánico. De aquí que señale antecedentes a la expresión del intimismo cervantino: «Algo, pues, tuvo que haber en el siglo XVI que hiciese posible la genialidad cervantina. Ese algo tiene que ser los

(15) Las observaciones iniciales de Castro han sugerido muchas investigaciones posteriores en este sentido, que han culminado con el libro de Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, 1962. Sobre la que me parece injusta y distorsionada actitud de A. Castro respecto al cervantismo de Menéndez Pelayo, véase mi libro *Temas y formas de la literatura española,* Madrid, 1972, p. 108.

(16) Véase ahora el artículo de Marcel Bataillon «El erasmismo en el pensamiento de Castro», en *Estudios sobre la obra de Américo Castro,* citado en nota 1, pp. 191-207.

(17) En el libro citado en nota 1, *Estudios sobre la obra de Américo Castro,* p. 369.

intentos de expresar la intimidad del hombre despojada de símbolos, enlaces y encarnaciones trascendentes, y expresarla gravitando hacia la conciencia del ser singularizado, sin envolturas ni sostenes» (páginas 275-76). No es de extrañar, pues, que en este trabajo recabe la importancia de la literatura pastoril: «En el relato pastoril es donde, por primera vez, se muestra el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un *dentro de sí»* (p. 276). Y más adelante establece relaciones con el experimento teresiano: «... lo pastoril es una hijuela laica de la mística religiosa, y opera con el amor humano cómo Santa Teresa con el divino, con resultados muy distintos, pero con un intento similar de traer a expresión las más hondas vivencias de aquellas que en ciertos casos se han resuelto en armoniosa composición poética» (p. 276). Conviene señalar otro texto de Castro que alude a cierta continuidad de su pensamiento para ver en las letras españolas la expresión de la irreductibilidad de lo humano: «No atribuyo a Cervantes el haber sacado de la *erótica pastoril* los personajes del *Quijote.* Se trata de algo más sutil y menos fácil.» Y señala los antecedentes que el mismo Castro ha notado en el Cid, en la Celestina. Y avanzando en su ensayo llegará a concluir Castro que el método aislante usado por Cervantes en *El Quijote* será la ironía metódica. En este mimo libro, *Hacia Cervantes,* con ocasión de estudiar *El celoso extremeño,* Castro tiene que plantearse el valor de las *Novelas ejemplares* y encuentra entonces una fórmula explicable, en la que insistirá en el último libro de tema cervantino: «la vida de nuesto gran novelista osciló entre el ataque mordaz a la sociedad que lo repelía y el afán de congraciarse con ella» (p. 448). Son muchas las ideas que aparecen en este libro y que germinarán en *Cervantes y los casticismos españoles.* Es ahora cuande Castro trata de explicarse *El Quijote* como la rebelión de una figura solitaria contra la fuerza opresora de la sociedad española. Por tanto, encuentra Castro muy significativa la actitud justificante, típica de los marginados e inseguros. En efecto, leemos en el mismo libro, en un ensayo dedicado específicamente a *La ejemplaridad de las novelas cervantinas:* «Las justificaciones y cautelas del prólogo descubren, sin más, que fue sentida la necesidad de justificarse. El tono justificativo y defensivo es propio de quienes viven preocupados e inseguros y temen no ser interpretados como ellos quieren y necesitan serlo» (p. 471). El último volumen que dedica Castro al autor del *Quijote* una vez más aparece con un título significativo: *Cervantes y los casticismos españoles,* Madrid, 1966. Allí se reúnen varios artículos y todo él constituye su más revolucionaria aportación cervantina. Aquí es donde ya don Américo, tajante, insistente, redondea

cuantos indicios apuntan a un Cervantes (y a un *don Quijote)* cristiano nuevo (18). Da Castro especial relieve a datos biográficos, exhumados unos, nuevos otros. Fundamentalmente se trata de destacar la profesión de cirujano del padre de Cervantes, sus constantes cambios de domicilio, con peticiones concretas, más tarde, del propio Cervantes para pasar al nuevo continente, profesiones sospechosas de un bisabuelo y abuelo de Cervantes y, sobre todo, el matrimonio de Cervantes con una Salazar, de Esquivias (familia de cristianos nuevos, relacionados en parentesco con un descendiente del Rojas autor de *La Celestina).* Y hace Castro, además, malabarismos interpretativos para dar especial significación a lo de «duelos y quebrantos» (huevos con torreznos) que comía Don Quijote los sábados, preocupado Castro, una vez más, en lo que él llama una clara clasificación entre una literatura *tocinófila* y *tocinófoba,* según la división de castas. Castro sobre todo penetra en su tema con análisis de estilo en los que Cervantes aparece como un marginado en la sociedad española (19).

Escojamos solamente unos textos significativos. En primer lugar destaquemos su continuidad con posiciones anteriores: «El *Quijote* por primera vez plantea y desarrolla el problema de hacerse de la personalidad en su simultáneo dentro y fuera de sí mismo» (p. 129). Y he aquí otro pasaje, escogido entre muchos, que reflejaría una buena zona doctrinal del libro de Castro: «El problema de Cervantes era muy otro [comparado con fray Bartolomé de las Casas]: cómo se crea y se mantiene la vida de un personaje literario (la inmanencia de su vivir) en un mundo de *gentes* y de *circunstancias,* concitado contra el audaz que se aferra heroicamente a la fe en ser quien es» (p. 63). Acabo de referirme, y bien sucintamente por cierto, a los dos nervios ideológicos más importantes en las investigaciones de Castro sobre la Edad de Oro: el teatro y Lope de Vega, por una banda, y Cervantes, por la otra vertiente.

He aludido, como otros ya han hecho también, a una cierta continuidad entre los dos Castros, el de antes y después de *España en su historia.* Es obvio que esta última obra supuso una concentración sistemática en lo que Castro llamaría su nuevo sistema Copérnico. Todo ello provocado por una cadena de circunstancias personales: su exilio de su nación y su necesidad de explicar al mundo americano

(18) Insiste, en forma contundente, en su último trabajo cervantino, «Cómo veo ahora el Quijote». Estudio preliminar de Américo Castro a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* Madrid, 1971.

(19) Un penetrante análisis, positivo, a las nuevas teorías cervantistas de Castro lo ofrece A. Zamora Vicente en el homenaje citado *Estudios sobre la obra de Américo Castro,* páginas 413-31. Una actitud ecléctica es la que ofrece A. Peña en su también citado libro *Américo Castro...*

su visión de España a través de la historia y literatura. De aquí la importancia de su conferencia de 1940, en Princeton, «The Meaning of Spain».

En *España en su historia* (después *La realidad histórica de España),* Castro explicará la existencia española como un entramado de tensiones entre las tres castas. Por tanto, muchos aspectos literarios aparecerán, a esta nueva luz, géneros de la casta de cristianos viejos: épica, romancero, teatro nacional (con sus máximos exponentes, Lope de Vega y Calderón). Y los géneros en donde se destacará, por otro lado, la casta minoritaria y oprimida. *La Celestina,* novela pastoril, picaresca y cierta mística depurada, como la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, para llegar a Cervantes, cristiano nuevo también. Lo notable es que hallazgos documentales posteriores han confirmado las intuiciones de Castro. Nada sería más espectacular que unos descubrimientos más directos respecto a Miguel de Cervantes. Es peligroso, de todas maneras, el exceso de sutilidad en el análisis psicológico de posturas minoritarias y oprimidas, explicado sobre todo por influjos conscientes o soterraños de la conciencia de sangre judaica en el linaje, en un país como España, entrecruzado, como ha probado el mismo Castro, por tantas vetas, especialmente la judaica. Tenemos la tentación de preguntarnos: ¿qué pasaría si algún día se descubriese un filón hebreo en los hasta ahora representantes de la casta de cristianos viejos, como Lope de Vega, Calderón o Quevedo? Las teorías de Castro quedarían muy difuminadas, habría que invalidar muchos análisis de Castro. Cabría también, dando un giro de 180 grados, aplicar *a fortiori* los propios presupuestos teóricos de Castro para explicar el tono mayoritario como una *overreaction* para halagar y aplacar a la casta poderosa, actitud destacada por Castro en algunos famosos obispos e inquisidores de origen judaico que sobresalieron por su celo persecutorio de los de su misma casta. Pero el propio Castro tiene que hacer sutiles malabarismos para explicar en Cervantes actitudes ambivalentes y contradictorias. En otras palabras, resulta peligroso, aunque fascinantemente fecundo como método, una excesiva dicotomía de posturas literarias basadas en conciencia de linaje, aunque a veces pueden arrojar espectaculares resultados. Creo que, a la postre, la conciencia de linaje o herencia de actitudes en este sentido por un escritor no sería más que un rasgo importante diferenciador en una conciencia individualizante, típica de cualquier genial creador literario.

La inmensa obra de Castro, que palpita en centenares de páginas recientes todavía, siempre habrá que tenerla presente y observar con atención sus interpretaciones historiográficas y literarias. Y siempre

habrá que admirar su honesto (honesto desde su parcial singladura, valga la paradoja) planteamiento de la historia literaria española, que nos aparecerá ya indeleblemente como un entrecruzado de lo cristiano, lo árabe y lo judío. Hasta Castro, y en un conjunto orgánico, nunca se habían visto las implicaciones de tan penetrantes interferencias. Castro, sobre todo en sus libros y ensayos posteriores a su obra magna, *La realidad histórica de España* (uno de los libros más importantes de la historia y crítica literaria del siglo XX español), ha estudiado estos entrecruzamientos con intensidad luminosa y exagerada, en una síntesis compacta y dinámica.

ALBERTO PORQUERAS-MAYO

Dept. of Spanish
Univ. of Illinois
URBANA, Ill., 61801 (USA).

FILOSOFIA Y PENSAMIENTO: SU FUNCION EN EL EXILIO DE 1939 *

LA EMIGRACION INTELECTUAL DEL 39

En una emigración que se ha calculado aproximadamente en el medio millón de personas sorprende el alto porcentaje de profesiones liberales y, sobre todo, de intelectuales. Este hecho tan sorprendente en principio, quizá no lo sea tanto tras una ponderación más matizada. En otro lugar, me he referido a esa constante de nuestros repetidos exilios —la de que la mayor proporción de emigrados corresponda precisamente a filósofos y pensadores, después naturalmente del grupo de políticos y militares— y a la causa más evidente de dicha constante: la de que los intelectuales constituyen tradicionalmente la «conciencia disidente» de un país donde ésta se paga irremisiblemente con la vida, con la cárcel o con el destierro (1). Aquí voy a intentar ver el significado y la función de ese pensamiento exiliado que tuvo su comienzo en la histórica fecha de 1939.

Nadie espere, pues, en estas páginas un panorama de figuras representativas de filósofos y pensadores, con los títulos y fechas de sus obras más importantes, junto con el contenido de ellas; en realidad, el que busque un inventario semejante puede recurrir a otros libros míos, donde he realizado esa tarea (2). Por el contrario, lo que intentaré hacer aquí será situar la obra de estos hombres en el contexto español e hispanoamericano, y analizar su significado y función en ambos campos.

---

* El presente trabajo es una parte sustancial del capítulo que me concierne en una obra colectiva de próxima aparición con el título de *El exilio español de 1939*. La obra aparecerá en varios volúmenes en Taurus Ediciones, y quiero agradecer desde aquí a su director, don Jesús Aguirre, el permiso que me ha concedido para su publicación por adelantado.

(1) José Luis Abellán: «El pensamiento perdido», «¿Existe la cultura española?», *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XLII, agosto 1974.

(2) Principalmente en mi libro *Filosofía española en América (1936-1966)*; Madrid, 1967. Este libro debe completarse con otro artículo mío, «Filosofía española en el exilio. Panorama en 1974», *El Urogallo* núm. 26, 1974. Finalmente, algunos estudios sobre pensadores españoles en el exilio pueden encontrarse también en mis libros *La cultura en España* (Madrid, 1964) y *La industria cultural en España* (Madrid, 1975).

Quizá la primera característica a señalar —de trascendental importancia, como veremos— es que la emigración de 1939 es la primera y más importante de intelectuales españoles a los países americanos, desde el momento en que aquéllos se independizaron. Las emigraciones posteriores a aquella fecha (1824) habían sido de trabajadores inmigrantes en sus múltiples manifestaciones, y son éstos los que habían trazado la imagen de España en América. Por lo que se refiere a la comunicación intelectual, ésta había quedado limitada a la presencia del libro español o de alguna personalidad sobresaliente que pasaba esporádicamente —quizá en una gira de conferencias— por algunos de los países hispanoamericanos. Tiene razón Carlos Martínez cuando hablando de este tema dice: «En efecto, la influencia de los muchos intelectuales de las más diversas disciplinas que a América llegaron exilados transformó radicalmente un aspecto fundamental de las relaciones hispanoamericanas: el del intercambio de ideas... La ausencia de proyección de los valores intelectuales españoles dejó el campo totalmente libre a la expansión de los de otros países con menoscabo de aquéllos. Es evidente que faltaba y hubiera faltado, posiblemente de modo indefinido, algo que se produjo al llegar a América los intelectuales españoles emigrados: la intercomunicación activa, constante, mutuamente vivificadora del pensamiento de la España y de la América de hoy. Al espíritu, a la sensibilidad del intelectual hispanoamericano, no le dicen nada, no le dijeron nunca nada, la hinchada e inane retórica oficial que se desbordaba y sigue desbordándose el día de la Raza, en oratoria flatulenta en torno a los —en muchos casos lamentables— monumentos a Cristóbal Colón» (3).

El establecimiento de la emigración de 1939 en un nuevo espacio —el continente americano— tendrá, pues, una serie de repercusiones de gran amplitud, cuyas últimas consecuencias históricas están todavía por ver. No voy a insistir sobre las causas, hoy bien conocidas, de semejante hecho. El estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939 obligó a una inmensa mayoría de españoles a cruzar el Atlántico; ha sido bien descrito el paso de los emigrados por Santo Domingo y la generosa y amplia acogida por México, que incluso dentro de esta obra ha recibido amplio tratamiento (4). Pero hay algo que me parece insoslayable, y es que el encuentro entre exiliados españoles e intelectuales hispanoamericanos debe situarse

---

(3) Carlos Martínez: *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles en 1939;* México, 1959; pp. 333-334.

(4) Vicente Lloréns: *Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-45;* Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

dentro de una corriente histórica de acercamiento entre la Península ibérica y el Continente americano, que ha tenido varias etapas a lo largo del siglo. En otro lugar he insistido en algunas de estas etapas: el «boom» de la novela latinoamericana; la convivencia de profesores de literatura y de críticos literarios españoles y americanos en los Departamentos de español de los Estados Unidos; la futura celebración del V Centenario del Descubrimiento de América (1992) (5). En esta línea histórica había que situar también el exilio español de 1939, que sería la segunda etapa de dicho movimiento de acercamiento mutuo; la primera tendría su fecha clave en 1898.

EL NOVENTA Y OCHO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO

El 98 literario español tiene su origen —como es sabido— en la guerra con los Estados Unidos, y en parte es producto de una reacción antinorteamericana que impulsa a buscar las causas de nuestro atraso histórico y de nuestra decadencia económico-política. La literatura castiza y filohispana de algunos de los miembros más destacados del 98 español se vio muy vinculada a lo americano. Es conocida, por ejemplo, la afición de Unamuno a la literatura hispanoamericana, sobre algunos de cuyos libros y autores tiene inmejorables ensayos; la estancia de Valle-Inclán en México, la influencia en su literatura de Salvador Díaz-Mirón (6) y el impulso que para ciertos novelistas americanos tuvo su *Tirano Banderas;* en el caso de Maeztu, su vinculación a lo hispanoamericano es patente: en Cuba pasó parte de su infancia, en Argentina estuvo varios años de embajador y ha sido el promotor principal de esa «defensa de la hispanidad», cuya orientación política tantos detractores ha encontrado.

Pero lo más interesante de todo esto es que, junto al 98 español, hay otro 98 hispanoamericano, que tiene igualmente su origen histórico-político en una reacción contra los Estados Unidos, tras la escandalosa cuestión de Panamá en 1903. Es cierto que habían pasado cinco años entre uno y otro acontecimiento, pero no menos cierto es que no hay que tomar esas fechas con exactitud matemática. En el caso de España, la reacción había empezado en 1897 con el *Idearium español,* de Ganivet, y en el de Hispanoamérica, los antecedentes son aproximadamente de la misma época, pues José Enrique Rodó —el genial

---

(5) En general, véase sobre el tema la conclusión de mi ensayo «La prosa científica en el siglo XX», que aparece como el capítulo XXX de la *Historia de la literatura española,* volumen III; Guadiana Ediciones, Madrid; 1974.

(6) Sobre el tema, véase la conferencia de Jorge Campos «El camino de Valle-Inclán»; Madrid, 1968.

precursor de aquel movimiento— escribió su ensayo *El que vendrá* en 1896; en él ya expone la teoría del profeta y maestro que vendrá a salvar a los hispanoamericanos para dirigirles y mostrarles la ruta auténtica; la teoría quedará desarrollada en *Ariel*, el famoso discurso de 1900, donde Rodó manifiesta su rechazo de la cultura norteamericana y su afirmación de la conciencia hispánica. Tanto Ganivet en España como Rodó en América se adelantaron a los acontecimientos políticos que vinieron a darles la razón y a animar su pensamiento. Los líderes de ambos 98 serán dos personalidades singulares que potenciarán el movimiento hispánico de la cultura. En el 98 español se trata de un pensador, Miguel de Unamuno, quien defenderá el casticismo y el ideal quijotista; en el 98 americano el líder será un poeta, Rubén Darío, que manifestará las dos tendencias básicas de su generación en un libro clásico, *Cantos de vida y esperanza;* su publicación es curiosamente de 1905, igual que la unamuniana *Vida de Don Quijote y Sancho:* ambos son dos manifiestos de hispanismo. En el de Rubén aparece el rechazo de la potencia del Norte en el famoso poema «A Roosevelt», donde exclama:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún ora a Jesucristo y aún habla en español.

Y también:

Los Estados Unidos son potentes y grandes
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.

Pero al final aparece la conciencia hispánica, y les dice:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.

Es la misma embriaguez quijotesca que embarga a Unamuno cuando propone al frente de su libro una cruzada para recuperar el sepulcro de Don Quijote de los bachilleres, curas, barberos, canónigos, que lo tienen ocupado. Esa embriaguez es la que expresa el poeta nicaragüense en su famosa «Salutación del optimista», y aquellos inolvidables versos con que comienza:

Inclitas razas ubérrimas
sangre de Hispania fecunda
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!

En realidad, la fecha de 1898 en España y la de 1903 en América va a provocar el mismo sentimiento de unión: antinorteamericanismo por un lado, solidaridad hispánica por otro. Cuando sale a la luz el *Ariel*, de Rodó, nuestro Clarín —entonces famoso crítico— no puede impedir un grito de júbilo, y escribe: «En esto de la unión, con toda clase de lazos, entre españoles peninsulares y españoles americanos soy radical —yo que lo soy en tan pocas cosas—, y además un soñador a prueba de frialdades y desengaños. Creo en la futura unidad de la gran familia ibérica, y en que después de realizada ha de parecer error inexplicable el que no se hubiese realizado antes.»

Un sentimiento parecido invadió a españoles e hispanoamericanos, que se sintieron hermanados ante circunstancias historicopolíticas muy semejantes. Un escritor como Luis Alberto Sánchez, fuera de toda sospecha de españolismo exagerado, por su abierto y declarado indigenismo, escribirá la siguiente frase claramente significativa: «En 1898 ocurre el desastre colonial de España. Y es en ese momento, en que la vieja metrópoli pierde su esplendor, cuando América vuelve los ojos con amor a España y, cancelada la era de peligros invasores, la reconoce hermana mayor, parte de su acervo.» Por otro lado, los intelectuales hispanoamericanos visitan desde entonces con frecuencia España, publican en nuestras editoriales, confraternizan en nuestras tertulias y se produce una vigorización de la influencia cultural española en América, cuyo fruto fundamental será el antipositivismo que invade la cultura de los países hispánicos; quizá la realización más importante de esa reacción vitalista sea el Ateneo de la Juventud, en México; allí estarán como inspiradores del movimiento las figuras centrales de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. El primero empezará a escribir en 1909 un libro de simpatía y conocimiento sobre nuestro país: *Plenitud de España;* Alfonso Reyes vivirá entre nosotros de 1914 a 1924, y de esa experiencia surgirá su libro *Tertulia de Madrid*... Acontecimientos intelectuales de este tipo se van a repetir con frecuencia en aquellos años.

EL TRASFONDO DE LA EMIGRACION: SITUACION DE LA FILOSOFIA ESPAÑOLA Y EMIGRACION EUROPEA

Y son estos hechos los que propiciaron evidentemente un acercamiento entre intelectuales españoles e hispanoamericanos; sin embargo, de no haberse producido la gran emigración de 1939, el acontecimiento —importante en sí— hubiera probablemente permanecido aislado y sin grandes consecuencias. No es tampoco indiferente al desarrollo de los acontecimientos la situación de la filosofía en Es-

paña durante los años inmediatos a la guerra. En varias formas y por diversos autores se ha descrito ya esa situación en la época de la Segunda República (1931-36). En gran parte, como consecuencia de la riqueza de los planteamientos filosóficos de Unamuno y Ortega se había llegado en España a una situación casi privilegiada. Los estudios filosóficos en la Universidad de Madrid gozaban de prestigio europeo; allí enseñaban Ortega y Gasset, García Morente, Xavier Zubiri, Juan Zaragüeta, José Gaos, etc., que habían creado, si no una escuela —se ha hablado de la *Escuela de Madrid* (7)—, sí por lo menos un equipo de investigación y de trabajo, donde la filosofía no estaba aislada; la conexión de estos pensadores con el Centro de Estudios Históricos, con la Institución Libre de Enseñanza, con la Residencia de Estudiantes..., era conocida y vivida por los protagonistas —algunos aún vivos— de aquella época.

Pero quizá no era esto todavía lo más importante; lo decisivo era sin duda que aquellos hombres habían sabido superar la tradicional división entre la España oficial y la España real; al menos, en el campo de la filosofía. Por unos años, el pensamiento dejó de ser la «conciencia disidente» del país y se convirtió en la «conciencia intelectual» del mismo; conciencia crítica, por supuesto, pero donde ésta no se interpreta sino como una forma más de colaboración, por muy desagradable que pudiera resultar para los situados en los puestos directivos y gubernamentales. Naturalmente, tras la guerra civil y la emigración del 39, la ruptura volvió a producirse, sin que parezca que de momento vayamos a una situación como la anterior.

Desde luego, el cuadro descrito tiene una importancia nada desdeñable a la hora de calibrar el peso de la emigración filosófica en América. Un conjunto de personas menos competentes o prestigiosas hubiera ejercido una influencia mucho menor, por supuesto. Pero dadas las cosas como fueron, la calidad de los profesionales españoles hubo de suponer una enorme inyección de potencial humano y científico allí donde los exiliados se instalaron, principalmente en México, en Argentina y en Venezuela, donde los profesionales de la filosofía fueron mayoría. Por lo demás, no hay que olvidar que la emigración española debe ser englobada dentro del flujo migratorio hacia América que se produjo en Europa en la década del 36 al 45, a consecuencia de los regímenes fascistas. El fenómeno ha sido bien estudiado en el libro de Laura Fermi *Inmigrantes ilustres. La historia de la migración intelectual europea 1930-41* (8), si bien esta

(7) Cf. el libro de Julián Marías *La Escuela de Madrid;* Madrid, 1959.
(8) El libro apareció en traducción española en Ed. Bibliográficas Omega, Buenos Aires, 1971.

autora apenas presta atención a la valiosa e importante emigración española, sin que aporte ningún tipo de razones para tal exclusión. Apenas menciona los nombres de Severo Ochoa, José Luis Sert, Américo Castro, José Iturbi, Salvador Dalí, Rafael Lorente de No, José de Creft, y éstos muy de pasada. En cualquier caso, es evidente que su libro se detiene sobre todo en la emigración centroeuropea e italiana hacia los Estados Unidos, desdeñando la de esos mismos países hacia América del Sur. El resultado es que carecemos de un estudio de la emigración europea hacia los países hispanoamericanos, lo que sería altamente interesante de por sí y además para establecer las debidas correlaciones. Una de las más curiosas conclusiones del libro de Fermi es la plena integración de los exiliados europeos en la vida norteamericana; salvo algunos casos —hoy bien conocidos— de regreso a su país de origen, la mayoría de los emigrados italianos o alemanes son hoy ciudadanos norteamericanos con todas las consecuencias. Junto a los nombres de Thomas Mann, Bertolt Brecht, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jules Romains, André Maurois, Maurice Maeterlink y algún otro, desequilibran el peso de la balanza los nombres infinitamente más numerosos e importantes de Albert Einstein, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Enrico Fermi, Rudolf Carnap, Béla Bartók, Arturo Toscanini, Rannah Arendt, Max Black, Niels Bohr, Ernst Cassirer, George Gamow, Kurt Gödel, Walter Gropius, Josef A. Schumpeter, Leo Spitzer, Leo Szilard, etc.

Por el contrario, sorprende que en el caso de los españoles apenas se hayan producido casos de integración semejante. El español exiliado no sólo conserva su lengua, sino, en muchos casos, su ciudadanía y, desde luego, sus costumbres; de ahí la tendencia a seguir expresándose en español y a la creación de grupos, que casi siempre adquieren la forma de tertulia. Esto explica, en gran medida, su tendencia a instalarse en Hispanoamérica más que en los Estados Unidos, e incluso la persistencia de algunos de sus hábitos más arraigados; por ejemplo, es sabido que en México proliferaron los cafés a raíz de la llegada de los españoles, y Carlos Martínez nos da buena cuenta de ello en su libro ya citado (9).

REFLEXIONES ESPAÑOLAS

La instalación de una inmensa mayoría de los exiliados en países sudamericanos les dio una nueva perspectiva de lo que representaba España; y es indudable que la América Hispana ofrece un horizonte

---

(9) Cf. sobre todo el capítulo «Los cafés», *Crónica de una emigración*, obra citada, pp. 23-27.

inmejorable a los españoles para meditar sobre España, sobre su destino histórico y sobre su significado presente y futuro dentro de la cultura occidental. Es patente que muchos de los filósofos y de los pensadores dedicaron atención a este tema y sacaron fructuosas conclusiones, alejadas tanto del pesimismo noventayochista como del triunfalismo imperial que se manifestó durante aquellos años en la Península, donde se hablaba de «Años triunfales», del «Imperio hacia Dios», de «España como reserva moral y espiritual de Occidente», etc.

Precisamente hablando sobre la renovada preocupación por España y lo español, es muy significativa la confidencia que le hace el filósofo Joaquín Xiráu a su hijo Ramón; me escribió éste una carta contándome cosas de su padre, y en uno de los párrafos dice: «Ya en México, lo más importante, como solía decirme, es que había descubierto la verdadera España (la de Vives, Lulio, Las Casas, los teólogos españoles de los siglos XVI y XVII, los humanistas españoles en general)» (10). La misma obra de Xiráu durante aquellos primeros años americanos lo demuestra, pero en realidad no era sólo una característica suya, sino compartida en general por el grupo de pensadores exiliados. Comentando esta característica, escribía yo entonces: «Este vivir en una España ideal, habitada por los valores de la cultura y del espíritu, es un rasgo evidente en todos los filósofos emigrados, que si bien puede ser compensación psicológica de la pérdida de la España real por un lado, por otro ha constituido aportación de auténtica valía para la comprensión de nuestros valores y de su sentido dentro de la historia» (11).

Por lo demás, este tipo de preocupaciones no era sólo producto de la lejanía o de la nostalgia, sino en muchos casos de la guerra civil, hecho que les había afectado hondamente como hombres y como intelectuales. Américo Castro escribió, por ejemplo, el siguiente texto en 1943: «Yo, el más humilde de los españoles, alzo mi clamor en demanda de justicia, de una justicia en que nosotros mismos seamos los jueces y los reos. La distancia y el dolor son grandes maestros, y contemplando a España desde lejos y en la profundidad de sus siglos, he aprendido que es falso que haya dos Españas. La dualidad de que se habla es resultado de un espejismo, de un delirio siniestro, en el que el asesinado pretende asesinar a su doble, y en realidad se suicida. Cada uno mata en el otro al perverso y al inútil que lleva en sus entrañas. Mas había que despertar del letargo sangriento y rencoroso y emprender la noble lucha de las cosas, de

(10) Carta de Ramón Xiráu, México, 14 de febrero de 1965.
(11) Cf. mi libro ya citado, p. 26.

nuestras pobres cosas, siempre abandonadas, y cuyo abandono es causa mayor de la miseria y del resentimiento que nos corroe. Habría que humanizar, que hispanizar, nuestros minerales prodigiosos, presa hoy de extranjeros reflexivos y tenaces; nuestros naranjos sonrientes, para que llegue su fruto hasta el pobre íbero que no los posee, y no sólo al lejano extranjero; los olivares graves y bronceados, las estepas hoy inertes entre Aragón y Cataluña, por las que caminan enemistades seculares, los ríos, las montañas... Hagamos de nuestra tierra un cielo, y no el infierno que ahora es, ya que, de no ser así, pueblos menos insensatos para consigo mismos nos reducirían a la condición de parias de nuestro propio destino: *Señor, ¿por qué nos tienes a todos fuerte saña? Por los nuestros pecados non destruyas a España»* (12).

En esta página, y en otras similares que podemos encontrar, escritas por Américo Castro en aquellos años, encontramos los orígenes de su obra de historiador, con que va a adquirir inusitada fama en su nueva interpretación de la historia española. *España, en su historia* aparece en 1948, en 1954 se transforma en *La realidad histórica de España,* y a ésta siguen sus innumerables obras de divulgación: *Santiago de España* (1958), *De la edad conflictiva* (1961), *Los españoles: cómo llegaron a serlo* (1965), *«Español», palabra extranjera* (1970), etc. A través de esta obra percibimos cómo Castro adquirió una singular clarividencia sobre el hecho diferencial español en el conjunto europeo. Es sabido que, para él, este hecho diferencial tuvo su origen en el entramado convivencial durante la Edad Media de tres castas ético-religiosas: cristianos, moros y judíos. No vamos a contar aquí cómo se establecieron las acciones y reacciones consiguientes entre esas tres castas para producir lo que hoy calificamos como español; lo que nos interesa ahora es, sobre todo, ver cómo caracteriza Castro ese hecho diferencial. La clave de éste se encuentra en que la casta española de los cristianos no pudo objetivarse en ideas ni en cosas; al revés que el resto de los europeos, que culminaron su experiencia cultural en un conjunto de invenciones, teorías y aparatos que hicieron el vivir humano más fácil y cómodo, los españoles se instalaron en su propia existencia, haciendo de su propio vivir el eje de todo un mundo cultural. Así surgió un voluntarismo que desprecia a las creaciones del pensamiento racionalista y las invenciones objetivas de la ciencia. Si Unamuno exclamó una vez «¡que inventen ellos!», no hizo sino expresar un anhelo secular que hablaba desde el fondo de la propia historia. Y

(12) A. Castro: *De la España que aún no conocía;* México, 1972; vol. I., pp. 116-117.

esto no por pura barbarie, sino como defensa de una conciencia de la propia identidad creada en una morada vital de peculiar riqueza y vigor. Además, esta peculiaridad no ha sido sólo una nueva defensa de lo propio, sino que ha jugado también su papel en el horizonte europeo en una singular dialéctica. Si España ha tenido que incorporar creaciones extrañas a su cultura, adaptándoselas como quien se pone un vestido que no es suyo, Europa no ha dejado de nutrirse de la savia hispánica en momentos claves de su historia, que con frecuencia han coincidido con sus grandes crisis históricas. Las afirmaciones de Américo Castro no dejan lugar a dudas a este respecto: «La historia de Europa no se entendería —dice— sin la presencia de España, que no ha descubierto teoremas matemáticos ni principios físicos, pero ha sido algo de lo que Europa no ha podido prescindir, y que resaltará debidamente el día en que las historias de cada variedad humana sean concebidas como un vivir en conflicto consigo mismo. El que no tenga cotización en el mercado del conocimiento físico, no significa que la serie de Fernando de Rojas (la Celestina), Hernán Cortés, Cervantes, Velázquez y Goya no signifiquen en el mundo de la axiología, de los valores máximos del hombre, nada de menos volumen que Leonardo, Copérnico, Descartes, Newton y Kant. Cuando el criterio pragmático de utilidad práctica y de objetivación inteligible no sea el único empleado para entender la realidad humana, la historia se humanizará e irán olvidándose las abstracciones sin alma ni sentido» (13). Entre las constantes que caracterizan la peculiar «vividura» de lo hispánico, podemos enumerar las siguientes: supremacía de la creencia o la fe frente a los contenidos racionales de la cultura; voluntarismo de la persona que cifra el sentido de la vida en la defensa del «yo» y de la persona; la importancia de los contenidos imaginativos y mágicos (sobrenaturales) de la cultura; desprecio hacia la inteligencia puramente pragmática y racional; eliminación violenta del discrepante, sea moro, judío o mero representante de opiniones diversas (religiosas, políticas o ideológicas).

Las ideas históricas de Américo Castro provocaron la reacción airada de Claudio Sánchez Albornoz; éste parece que sintió invadido —y amenazado— su terreno por quien tradicionalmente había sido considerado como un mero filológo. Y la reacción pronto adquirió la forma de dos gruesos volúmenes con el título de *España, un enigma histórico* (1953); posteriormente, Castro discrepó de los ataques y argumentos de su contrincante y así se produjo una polémica que

(13) A. Castro: *España en su historia;* Ed. Losada, Buenos Aires, 1948; p. 641.

ha durado hasta la muerte de Castro y aún después, unilateralmente mantenida por su opositor. De un examen desapasionado de dicha polémica (14) se desprende la imposibilidad de acuerdo entre ambos historiadores por diferencias metodológicas insalvables y de planteamientos distintos. Nuestra humilde opinión, basada en los argumentos ampliamente desarrollados en el ensayo citado en la anterior nota, es que no sólo hay diferencias insalvables entre ambos, sino que a la larga resulta más útil y provechosa la postura adoptada por Castro, siquiera porque éste desarrolla una utilizable hipótesis de trabajo, mientras Sánchez Albornoz se limita a desplegar —eso sí, con lujo de datos y documentos— el irrevocable «enigma» histórico de España. A lo largo de estas mismas páginas veremos en otros autores el efecto sugeridor e inspirador de muchas de las hipótesis de Castro.

El primer ejemplo lo tenemos en dos historiadores (padre e hijo) que se rebelan contra la interpretación monolitista de España, basada en ese exterminio del discrepante secularmente practicado por las esferas oficiales en nuestro país. Me refiero a Luis Carretero Nieva y Anselmo Carretero Jiménez, que continúa la labor historiadora del padre, ambos inspirados en una concepción de España como *comunidad de pueblos,* donde se rechaza abiertamente la interpretación de Castilla como propulsora del monolitismo y del uniformismo centralizador. El primero en su libro *Las nacionalidades españolas* (México 1952), el segundo en varios de sus escritos —*La integración de los pueblos hispánicos* (1957), *La personalidad de Castilla en el conjunto de los pueblos hispánicos* (1960), *España y Europa* (1971)— proponen una visión federalista del futuro político español, que parece la única compatible con la historia secular de nuestro país y con los problemas que la actual sociedad española tiene planteados. Si es cierto que durante largos períodos de tiempo en España han existido monolitismo y centralización, éstos no son sino consecuencias de algunos de los defectos que Américo Castro señalaba en su obra y que él pretendió exorcizar. De que esto se consiga o no dependerá el futuro —y no sólo político— de nuestro país.

Una de las consecuencias de las doctrinas de Castro ha sido una reafirmación de los valores españoles. En esta dirección se mueve la interpretación de José Gaos, que en su ensayo *La decadencia* (15) somete a un severo análisis dicho concepto, haciendo ver lo que tiene de aceptación de estimaciones extranjeras: «Estimarse un país deca-

(14) Hemos tratado de realizar ese análisis en nuestro ensayo «Notas actuales sobre Américo Castro», *La Industria cultural en España;* Madrid, 1975.

(15) José Gaos: «La decadencia», en *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española;* México, 1957.

dente o decaído por relación a otros —dice— entraña con necesidad que tal país estime más las cosas extrañas que las propias, y si no con necesidad, con probabilidad suma, fundada en los hechos históricos y en la psicología individual y colectiva, que pase a compartir las estimaciones hechas por los extraños de sus propias cosas» (16). En efecto, España pasó de considerar los valores religiosos y espirituales como superiores a estimar éstos como inferiores al poder militar y al poder político fundado en aquél; junto a éstos se impuso paulatinamente la valoración de la ciencia y de la técnica. Y si España se consideró a sí misma como nación en decadencia fue por haber aceptado como superiores los valores anejos a la concepción científico-técnica del mundo: poderío industrial, económico, financiero, militar y político. Pero si España se sigue considerando decadente respecto a los países donde triunfan estos valores es porque todavía en ella predominan los valores espirituales y culturales frente a aquéllos. Ahora bien, estamos asistiendo a un evidente cambio en toda la cultura occidental con relación a aquellos valores: el afán por el dominio técnico de la naturaleza está dando paso a las preocupaciones ecológicas por la conservación de la misma; el esfuerzo por el desarrollo industrial y económico cede ante las reflexiones de los economistas sobre el «crecimiento cero»; la fuerza de las armas y del poder militar da paso a las campañas de desarme y a los compromisos negociados entre naciones civilizadas, etc. En una palabra, los valores propios de la época «moderna» retroceden ante una concepción culturalista y más atenta a los valores del espíritu que a los del simple desarrollo económico-material. Esto quiere decir que si España permanece fiel a su tradición, su *decadencia* —decadencia por lealtad a unos principios— habrá dejado de ser tal para convertirse en mera *disidencia.* Y así concluye Gaos: «La renuncia de España a incorporarse a la modernidad habrá respondido a una fidelidad insobornable a pasadas o futuras estimaciones. En todo caso, el cooperar al cambio de las estimaciones de la modernidad puede ser cooperar a levantar a España de su decadencia, no sólo en el futuro, ni en la apariencia del pasado, sino hasta en la realidad de éste» (17). Como la historia no es una realidad acabada y completa, sino un *fieri* que van completando los sucesivos presentes un cambio en la escala de valores, puede hacer que lo que ha sido *decadencia* deje de serlo y se convierta en mera *disidencia,* por fidelidad a unos valores, que han sido los que en definitiva han ido imponiéndose en contra de pasadas apa-

(16) *Ibídem,* p. 400.
(17) *Ibídem,* p. 402.

riencias. España —en este caso— habrá sabido esperar su hora y aguardar pacientemente hasta que triunfen los valores auténticos y verdaderos; aquellos que se identifican con el sentido profundo de la humanidad y de la historia humana. Por lo demás, cooperar a la restauración de estos valores es colaborar —como dice Gaos— a que España deje de ser decadente, no sólo en el futuro, sino también en el pasado; es cooperar a identificar el sentido de la historia española con el sentido de la historia humana, en general. Y para mantenerse fiel a ese destino, España ha tenido que aguantar el desprecio secular y la consideración casi permanente de ser un país atrasado y bárbaro, si no ridículo. Por eso su recuerdo se acompaña a la figura ridícula de Don Quijote, el «caballero de la locura», como le llamaba Unamuno. En esta línea de pensamiento se mueve Gaos en su interpretación de España; su postura es una reafirmación de los valores españoles y del puesto de España en el conjunto de la cultura occidental, como lo era la de Américo Castro cuando defendía el lugar preeminente de dichos valores en la axiología de lo humano. Pero, naturalmente, esto supone un análisis interpretativo de lo que esos valores significan y esto es lo que realizan otros pensadores españoles emigrados desde la distancia americana.

La búsqueda de una definición de la esencia de lo español y de una interpretación de su destino histórico es algo que parece enlazar las preocupaciones de nuestros exiliados con las de la generación del 98 sobre el llamado «problema de España». Las diferencias son, sin embargo, considerables, pues se trata de dos acercamientos completamente distintos. En los casos ya examinados —Xiráu, Castro, Sánchez Albornoz, Gaos, los dos Carreteros— hemos visto cómo el acercamiento no se hace desde la metafísica o la ontología de lo español, sino desde una disciplina con criterio y metodología científica como es la historia. Esa diferencia ha sido vista con perspicacia por uno de nuestros principales filósofos emigrados: Eduardo Nicol.

En su ensayo *Conciencia de España,* Nicol se rebela contra esa metafísica esencialista. «España no tiene esencia —dice—. Ninguna nación la tiene, y España menos. Y el error filosófico se complica en el error político cuando, al buscarle una esencia, que por serlo había de resultar *totalmente* representativa, se eligen los caracteres de *una parte sola*» (18). Así sale al paso de la interpretación castellanista de la historia de España como de su supuesto esencialismo, y esto lo hace no sólo en el contenido, sino en la forma que esas

(18) El ensayo de Nicol está incluido en su libro *La vocación humana;* El Colegio de México, México, 1953; p. 220.

interpretaciones han solido adoptar: el ensayo literario, propio de los noventaiochistas. «Ha sido tan común —dice— en los últimos cincuenta años el empleo de esta forma en las letras y la filosofía española, que muchos han venido a creer y a sostener que el ensayo era la forma propia de expresión de nuestro pensamiento, lo cual es inexacto, como puro hecho histórico» (19). En esta línea, el ensayo de Nicol es realmente desmitificador y llega en algunos puntos a extremos de gran radicalismo; por ejemplo, cuando escribe: «Hay que comulgar con la propia nación y para esto se necesita un alma fuerte y abierta, no un alma a la que hace endeble y estable la exquisitez. En vez de contemplar el campo español como paisaje, había que mirarlo como problema agrario. En vez de trajes campesinos, había que pensar en las luchas sociales, en los sindicatos obreros, en el industrialismo, en el problema nacional». Y al final exclama lo que, sin duda, para muchos espíritus de la época había de constituir una gran heterodoxia: «Yo me atrevo a decir que con gusto diera quince Unamunos por un bosque que cubriera la llanura de Burgos a Segovia» (20). O también: «Ante el 'árido estepa castellana' de que hablaba el buen Machado, yo no he podido nunca tener una emoción estética. Sólo he sentido pena y sonrojo» (21).

La desmitificación de la esencia española llega aún más lejos en Nicol. A la interpretación mística y quijotesca opone la interpretación imperial y recuerda que en los llamados siglos de oro España aspiró a la hegemonía política y militar del mundo; que no hubo ecumenismo en aquellos siglos, salvo en la doctrina, jamás en la acción. «¿Cómo íbamos a realizar la paz en el mundo —se pregunta— y a fomentar la convivencia pacífica de los Estados, cuando en el seno mismo de España no acertábamos a armonizar las diversas naciones que empezaban a convivir bajo la misma corona?» Y él mismo se contesta: «España no ha sido nunca una comunidad porque empezamos los españoles por no tolerar la discrepancia. Todos queremos ser diferentes, nos repugna lo común, pero, a la vez, nos repugna la diferencia ajena» (22). Y así se explica que el ecumenismo español fuera algo teórico y doctrinal, pero poco vivido en un pueblo que ha producido «una de las más extraordinarias exhibiciones del afán de poder que se han dado en la historia» (23). En cualquier caso creemos que Nicol, aunque reconoce ese aspecto intelectual del pensamiento, no le da

(19) *Ibídem*, p. 209.
(20) *Ibídem*, pp. 213 y 215.
(21) *Ibídem*, p. 218.
(22) *Ibídem*, p. 217.
(23) *Ibídem*, p. 218.

la importancia que de hecho ha tenido, cosa que hacen otros autores a los que prestaremos atención a continuación.

Los autores que vamos a examinar unen las dos tendencias a que hemos hecho alusión hasta ahora: reafirmación de los valores españoles y búsqueda de lo más propio de éstos en el ámbito de la teoría y el pensamiento. El resultado es una meditación acerca del fracaso y de la peculiar importancia de éste en la historia española. José Ferrater Mora se detiene en este concepto en su libro sobre Unamuno, donde dice: «Tal oposición [de España] constante a la vida y al pensamiento moderno no significa un mero prurito de oponerse a lo que está destinado a conseguir un éxito, una simple afición patológica al fracaso. El fracaso es, sino el principal, por lo menos uno de los más importantes ingredientes de la vida española, pero el fracaso no debe entenderse como aquello que se busca, sino como aquello con lo cual la vida española constantemente se enfrenta» (24). Este fracaso lo identifica también Ferrater con el fracaso de don Quijote; responde al quijotismo oculto en la vida española y que hace a ésta muy similar a una locura. Esa locura no es más que la forma externa que adquiere una de las características básicas de la historia española: el idealismo de los ideales. En otro lugar del mismo ensayo escribe reafirmando este punto de vista: «La locura de España, locura cuyo hondo sentido no llega a ser comprendido a veces por los mismos españoles, es, efectivamente, la misma locura quijotesca, lo que hace del quijotismo la religión de España, la verdadera raíz en que se apaciguan, sin dejar de guerrear, todas las contradicciones» (25).

Pero, sin duda, quien más ha profundizado en esta característica del fracaso como componente esencial de la vida española, ha sido María Zambrano en su libro *Pensamiento y poesía en la vida española* (México, 1939). Empieza señalando la autora cómo la vida se define en gran parte por el fracaso y cómo en el español —ser que permanece extraña e íntimamente unido a la vida— ese rasgo adquiere una importancia definitiva. Entre uno y otro momento se extiende la meditación de María Zambrano, que profundiza con sabiduría en las relaciones entre filosofía y pensamiento en la vida española. El punto de partida es el alejamiento español de los valores de la «modernidad» y, paradigmáticamente, del movimiento racionalista que lo caracteriza y distingue. No deja de aparecer desde el primer momento

(24) J. Ferrater Mora: *Unamuno: bosquejo de una filosofía;* Ed. Losada, Buenos Aires, 1944; páginas 133-134.

(25) *Ibídem,* p. 142.

precisamente el motivo esperanzador que la autora airea a lo largo de estas páginas: «España puede ser el tesoro virginal —dice— dejado atrás en la crisis del racionalismo europeo. España no ha gozado con plenitud de ese poderío, de ese horizonte. Se nos ha echado en cara muchas veces nuestra pobretería filosófica y así es, si por filosofía se entiende los grandes sistemas. Mas de nuestra pobreza saldrá nuestra riqueza» (26).

María Zambrano insiste en esta característica de nuestra cultura: la ausencia de grandes sistemas filosóficos. «Entre nuestras maravillosas catedrales —dice—, ninguna de conceptos; entre tanto formidable castillo de nuestra Castilla, ninguno de pensamientos.» Al preguntarse por el origen de esta singular peculiaridad analiza dos sentimientos aparentemente contrarios: la admiración y la violencia, que están en el origen de la filosofía; de estos dos ingredientes nos faltó el de la violencia. «No es genio arquitectónico —dice— lo que nos falta, no es poder de construcción, de congregar materiales y someterlos a la violencia de su orden. En el terreno del poder también supimos y pudimos —bien que ello entrañe nuestra más grande tragedia— levantar un estado que es orden y violencia. Solamente en el terreno del pensamiento la violencia y el orden no fueron aplicados, solamente en el saber renunciamos o no tuvimos nunca este ímpetu de construir grandes conjuntos sometidos a unidad» (27). El pensador español se dejó vencer del lado de la admiración, dando carácter específico al llamado «realismo español». Es éste un peculiar enamoramiento del mundo, que la autora caracteriza como «un modo de conocimiento desligado de la voluntad, desligado de toda violencia más o menos precursora del apetito de poder» (28). Este desasimiento se ha manifestado bajo las formas de popularidad y dispersión; ambos han producido lo más típico del pensamiento español que es inaprensible por los métodos propios de la filosofía tradicional. Y así surge un peculiar modo de conocimiento que es la «razón poética» (29).

La autora dedica páginas de gran belleza y hondamente penetrantes sobre lo español cuando nos habla de la melancolía como sentimiento típico de quien vive la realidad en toda su plenitud, sin reducirla a nada. Es el sentimiento propio de quien no quiere renunciar a nada, de quien quiere vivir todo por amor a todo. Así surge el amor

---

(26) María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española;* México, 1939; p. 26.
(27) *Ibídem,* pp. 30-31.
(28) *Ibídem,* p. 42.
(29) Sobre la importancia y significación de este concepto en el pensamiento de la autora, véase nuestro trabajo «María Zambrano: la 'razón poética', en marcha», en *Filosofía española en América, 1936-66;* Madrid, 1967; pp. 169-189.

y el deseo y con ellos el ansia de resurrección —de resurrección del cuerpo, del alma y de toda la realidad— en un más allá de lo temporal, donde no sea posible la melancolía, puesto que todo está en ese mundo «en íntegra presencia corpórea sin posible corrupción».

Entra así la autora en la interpretación quijotesca y delirante de la vida española, que antes veíamos en otros autores. Por eso afirma como «lo propio de lo español, de la vida española y del hombre que la vive: el imposible, el imposible como único posible horizonte» (30). Ahora bien, el acceso al conocimiento de un pueblo que tiene como meta lo imposible no puede ser otro que la poesía: «Sucede en nuestra *cultura española* —escribe— que resulta muy difícil, casi imposible, manifestar las cosas que más nos importan de modo directo y a las claras. Es siempre sin abstracción, es siempre sin fundamentación, sin principios, como nuestra más honda verdad se revela. No por la razón pura, sino por la razón poética» (31).

Y esta razón poética es la que se encarna en nuestro pueblo y se manifiesta en su literatura y en su historia. He aquí por qué cuando un español se aparta de su pueblo comete el más grave pecado que puede cometer contra su esencia, cayendo en ser minoría. «Cae, sí —insiste la autora—, pues de verdadera caída se trata. En España perder la comunidad con el pueblo no conduce a nada positivo, tan sólo a desviar la ruta o estancarse en el escepticismo» (32). El español ha de permanecer unido al mundo, enamorado del universo, y esto sólo puede hacerlo a través de su pueblo, un pueblo especialmente dotado para el conocimiento poético de las cosas. Será este conocimiento el que propicie «la restauración de la unidad humana hace tiempo perdida en la cultura europea, el surgir de una nueva ciencia que se proponga, sobre todo, la integridad del hombre. La cultura europea ha llevado a su extremo la atomización de lo humano y la fragmentación de su mundo; en esta tesitura quizá encuentre la cultura española su oportunidad perdida, puesto que su peculiaridad vendría a paliar la deficiencia extrema de una cultura europea, donde el desarrollo de la ciencia y de la técnica ha llevado a la anulación del hombre y del sentido de lo humano. «Necesita para su continuidad esta cultura —dice María Zambrano—, que vaya en su ayuda aquella otra que se ha mantenido tan valerosamente al margen como una hermana cenicienta: necesita alimentarse de lo que desdeñó. Confiemos en que sucede así y en que suceda, según parece, del modo más

(30) *Pensamiento y poesía en la vida española;* p. 65.
(31) *Ibídem,* p. 71.
(32) *Ibídem,* p. 76.

congruente con esta dispersa y humilde cultura española: dispersamente, lejos de Europa y fuera de la tierra matriz. España, maestra en la dispersión y en la prodigalidad, cumplirá, sin duda, su obra de acuerdo con su íntima esencia, prodigándose y dispersándose, sembrándose, desapareciendo en la oscuridad para fecundar y fecundarse» (33).

Ahora bien, esta aportación española a la nueva cultura es producto del fracaso secular de nuestra patria. Es el fruto granado de quien se ha sacrificado y de quien ha fracasado; pensando en ese fruto —la integridad del hombre—, afirma la autora seguramente que la España del fracaso es «*la más noble o quizá la única enteramente* noble». Es el fracaso de quien ha ido más allá de su época y hasta más allá de sí mismo, hacia lo que está por encima de todo fracaso. «Fracaso —escribe al final— en razón de su misma nobleza, en razón de su insobornable integridad en un mundo donde la medida de la integridad se ha perdido. Fracaso también porque en el fracaso aparece la máxima medida del hombre, su plenitud en su desnudez, lo que el hombre tiene tan desprendido de todo mecanismo, de toda fatalidad, que nada puede quitárselo. Lo que en el fracaso queda es algo que ya nada ni nadie puede arrebatar» (34).

El mismo intento de indagar la realidad y el sentido del pensamiento español mueve la pluma de Juan David García Bacca en su libro *Introducción literaria a la filosofía* (35), cuya segunda parte está dedicada al tema. Al objeto de cumplir su objetivo, se detiene García Bacca en el análisis de *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca, en sus dos expresiones, es decir, tanto en la pieza dramática así titulada como en el auto sacramental del mismo nombre. La primera se considera como una dramatización de la filosofía española a través de cuyas tres jornadas se establece una dialéctica superadora de las respectivas oposiciones. En la primera jornada la «Filosofía», personificada en Basilio, aparece como reina, dueña y señora, mientras el «Hombre», a quien simboliza Segismundo, se presenta en condición de esclavo; se quiere alegorizar así el hecho de que el racionalismo y el intemporalismo por sí solos dan esclavitud al hombre. En la segunda jornada, donde la «Filosofía» sale vencedora a palos, el «Hombre» aparece en plan de salvaje recién nacido, con lo que se quiere significar que el racionalismo y el intemporalismo son capaces

---

(33) *Ibídem,* p. 78.
(34) *Ibídem,* p. 79.
(35) Ediciones de la Universidad Central de Venezuela; Caracas, 1964. La primera edición (1945) apareció con el título de *Filosofía en metáforas y parábolas.* Nosotros citaremos siempre por la segunda edición.

de vencer al empirismo y aun al vitalismo de hechos brutos y en bruto. Sólo en la tercera jornada la «Filosofía racionalista» (Basilio) es vencida por el «Humanismo integral» (Segismundo). La filosofía española se manifiesta entonces como un absolutismo moral o un sentido de la integridad ética de la persona, que se presenta como superior al absolutismo cartesiano de la conciencia. Cuando Segismundo se encuentra por segunda vez en palacio ya no se fía de lo que pudieran ser apariencias engañosas y así exclama:

Mas sea verdad o sueño
obrar bien es lo que importa.

García Bacca observa que el racionamiento es el mismo en Descartes y en Calderón. «*Sea verdad o falsedad* lo que veo, imagino, toco, etc., es evidente que pienso, *luego soy*», dice Descartes, pisando la tierra firme de un absoluto: el de la conciencia. «*Sea verdad o sueño* lo que veo, imagino, toco, etc., es evidente que lo bueno del "obrar bien" no se pierde en uno u otro caso, luego *hay que obrar bien*», viene a concluir Calderón, con lo que pisa también la tierra firme de otro absoluto: el de la moral. Ahora bien, este absoluto tiene primacía sobre el primero, puesto que éste no incluye la necesidad de ser —«*tener que sor*»—, mientras que el imperativo moral exige el «obrar bien» —«*deber ser*»—. «Descartes —escribe García Bacca— no consigue mostrar que nuestra realidad *tenga que ser* ni siquiera *que deba ser*. En cambio, por el procedimiento calderoniano —la duda metódica *teatral*, el plan de Basilio—, se descubre que nuestra realidad no sólo es, como realidad, más persistente que todos los objetos, pues desaparecidos o puestos todos en la disyuntiva «sueño o realidad», ella permanece firme en sí, sino que nuestra realidad, aún a cero de cosas, es firme en sí *de hechos* y *de derecho, por obra del deber ser,* del *deber obrar el bien,* con cuya exigencia se afirma más en sí mismo y puede luchar y prescindir de la cuestión metafísica y gnoseológica de si la realidad exterior es sueño o realidad. Quien lleve en su carne y ser el imperativo moral de hacer el bien y esté convencido de que «no se *pierde el hacer bien ni aun en sueños,* habrá decidido por trascendencia, por tiro de elevación, toda cuestión sobre realismo e idealismo. *Realismo ético* es la solución española de la cuestión teórica sobre realismo e idealismo» (36).

Ahora bien, al final de este primer acercamiento García Bacca se da cuenta de que esta vida, aun la despierta por la ética, puede ser

(36) *Ibídem*, p. 265.

sueño comparada con la *vida sobrenatural.* La vida natural nos remite a ésta y así el sentido «dramático» de la filosofía española nos exige —para su completa explanación— analizar el sentido «autosacramental» de la misma, con lo que nos vemos insensiblemente llevados a un examen de *La vida es sueño* como auto sacramental. El autor parte al realizar dicho examen del plan ontológico, cósmico y simbólico del mundo físico, encarnado en tres de los personajes alegóricos que intervienen en la obra: Poder, Sabiduría y Amor. El Poder, como atributo de la Primera persona divina, proporciona el saber «ontológico» al mundo físico; la Sabiduría proporciona al mismo el sabor «estético» y, por último, el Amor proporciona el sabor «simbólico». Al justificar el apelativo de simbólico para el orden del Amor, García Bacca se detiene en su calidad gratuita de don o regalo, contrario al orden del Poder, donde las cosas se regulan por necesidades de su *esencia,* y al de la Sabiduría, donde esa regulación viene dada por necesidades de *estilo,* más sutiles, pero no menos inflexibles, que las esenciales. Ahora bien, este último orden «simbólico» enlaza con una tendencia muy típica del alma española, a la que García Bacca llama la tendencia a personar lo real, distinguiéndola de *personificar.* Esta última se identifica con el impulso al antropomorfismo de los pueblos primitivos, mediante el cual éstos atribuyen rasgos humanos a las cosas físicas; por el contrario, en el *apersonamiento* una persona hace acto de presencia apropiándose de una realidad que le sirve para darse a conocer, pero sin identificarse con ella. Así una persona puede apersonarse en una realidad inferior mediante signos, símbolos, barruntos, visos, indicios; inversamente, en una realidad inferior pueden verse signos, indicios, expresiones de las caras de ciertas personas y ello sin caer en antropomorfismo por tener plena conciencia de la distancia entre la conciencia personal y la realidad física, donde aquélla se encarna o se revela o se presenta. Precisamente, «uno de los caracteres del genuino filosofar español es tener ojos para esas *expresiones de apersonamiento* que en las realidades se descubren sin quedarse en los aspectos estrictamente ontológicos del ser en cuanto ser, de tal ser en cuanto ser» (37). Por ello, si la filosofía clásica se planteaba las cuestiones básicas del *qué es, para qué es, de qué* se compone, etc., la filosofía española involucra siempre la cuestión del *quién.*

En el auto sacramental de Calderón la cuestión del *quién* es clave y central, pues todo el mundo físico está hecho para un *Quién,* es decir, para una Persona, de la que todo lo demás son *faces* o

---

(37) *Ibídem,* p. 279.

expresiones. Y ello porque lo físico exige que una Persona se *apersone* en su ser para elevar al ser por encima de toda la esfera ontológica, *sobrenaturalizándolo.* He aquí el nudo del filosofar español, ya que «al español castizo le piden el alma y el cuerpo, *sobrenaturalizarse,* no el hacerse *superhombre,* sino nacerse a una nueva vida, sobre todos los tipos de vida natural —sensible, inteligible, moral— que por el primer nacimiento ha adquirido» (38).

Por supuesto, la palabra sobrenaturalizarse tiene en García Bacca un sentido mucho más amplio que en Calderón; éste se refiere sólo a su acepción meramente religiosa, de acceso a la vida de la Gracia, pero el filósofo español la emplea para referirse a cualquier tipo de superación de la vida meramente natural; de aquí que él prefiera el término *sobreponerse.* «Al español auténtico —dice— le piden de consuno el cuerpo y el alma *sobreponerse* a todo lo dado, a la vida en todos los órdenes, inclusive al tipo de vida individual.» Así, el calderoniano *sobrenaturalizarse* no es más que una de las formas del castizo *sobreponerse.*

No supone lo anterior ningún menosprecio de la obra de Calderón. Por el contrario, en ella encuentra García Bacca una de las manifestaciones más sublimes del más profundo filosofar español. Y en las consideraciones anteriores ve nuestro autor la explicación lógica de que el drama de *La vida es sueño* necesite complementarse con el auto sacramental del mismo nombre. Si el primero se refiere sólo a la vida natural, exige una superación de sí mismo en la vida de la Gracia, puesto que por más despierta que sea aquélla —despierta por el racionalismo y por la ética—, todavía es *sueño* en relación con ésta. Ni la vida racional natural ni la vida moral natural son la vigilia suprema del hombre; a ambos superará siempre la vida sobrenatural, respecto de la cual toda la vida natural es irremediablemente *sueño.* La frase *La vida es sueño* tiene, pues, una doble interpretación; en el drama quiere decir que «la vida empírica es sueño respecto de la vida racional y moral»; en el auto sacramental que «la vida natural, racional y moral, es sueño respecto de la vida sobrenatural de la Gracia».

Ahora bien, la sobrenaturalización así propuesta se realiza ejemplarmente en el apersonamiento de una de las Personas divinas —la Segunda— en un individuo de la especie humana, con lo que la naturaleza humana, el *Hombre,* quedó elevado al orden de lo sobrenatural divino. El hombre es Dios en persona. Por supuesto, esta elevación

---

(38) *Ibídem,* p. 280.

en *uno* de los individuos redunda en beneficio de la especie entera, pues si se hace en *un* individuo es por accidente y de forma circunstancial, en cuanto ese individuo es representante del Hombre en cuanto tal, como aparece en el auto de Calderón, donde no se hace alusión a ningún individuo concreto. Aquí está la razón de la institución sacramental de la Eucaristía, mediante la cual disfrutamos todos efectivamente de la unión hipostática entre Hombre y Dios. El mito de Cristo al que nos hemos referido en otras obras (39), adquiere así una de sus más sobresalientes manifestaciones. He aquí cómo lo expresa García Bacca: «Por la Eucaristía es posible que lleguemos todos, todos y cada uno de los hombres, a participar *real y verdaderamente* —con la profunda intimidad del alimento—, del apersonamiento y unión hipostática que en un individuo de los nuestros, en Jesucristo, tuvo lugar. Y con esto el hombre escapa a la encerrona que le tiende el orden esencial: la ontología. El hombre es un ser que, por de pronto, parece fijo y delimitado a una especie: *animal racional,* o compuesto de hombre y fiera. Empero esta su sustancia puede transustanciarse de varias maneras: una, elevando su vida natural y esencial a vivir una vida sobrenatural, y otra a vivir una vida eucarística, por unión interiorizante del cuerpo y sangre del único individuo humano viviente en vida personal divina y sobrenatural: *Cristo»* (40).

Al final de su ensayo, García Bacca hace una serie de reflexiones retrospectivas sobre el modelo del filosofar español en sus dos niveles: natural (drama) y sobrenatural (auto sacramental). Por lo que se refiere al primero, explicita el carácter popular del hombre ético, pues sólo una ética arraigada en el *pueblo* y capaz de emprender empresas populares es capaz de vencer el racionalismo, o su secuela inevitable: el egoísmo individualista. Ahora bien, la ética popular, por ser natural, no opera transustanciación real ninguna en el hombre; para ello se remite Calderón a los profundos anhelos de la religión cristiana —tan arraigados en el pueblo español de su época—, dándose cuenta de que anhelo religioso y anhelo popular se dan la mano en el caso del pueblo español. Ahora bien, donde ambos anhelos alcanzan su máxima expresión es en la Eucaristía; de aquí las inequívocas palabras de García Bacca: «La Eucaristía representaba a los ojos del genuino español de los tiempos de Calderón el sacramento por excelencia, el remedio para sus ansias de *transustanciación,* de

(39) Cf. «El mito de Cristo en Antonio Machado» y «Mito y simbolismo en "Los nombres de Cristo"», en *Mito y Cultura;* Madrid, 1971. También «El mito de Cristo en Unamuno», en *Sociología del 98;* Barcelona, 1974. Ultimamente ha aparecido mi libro *El erasmismo español,* Ed. El Espejo, Madrid, 1976, que afecta muy directamente al tema en su origen.

(40) García Bacca, *op. cit.,* p. 320.

cambio íntegro y superador de la sustancia o esencia que por el primer nacimiento recibió» (41).

Aquí está la razón de que la ontología no sea ciencia predilecta del español, por ser tratado del ser en cuanto ser como inmutable en su esencia; por el contrario, le atrae la metafísica en cuanto intenta superar lo físico, pero casi siempre aquélla es devorada por la *mística,* en cuanto transustanciadora de toda vida natural. Ese afán de *sobrenaturalizarse* o de *transustanciarse* es el *frenesí* definitorio del alma española, de que habla Calderón. Por eso acaba diciendo García Bacca: «El genuino español no puede ser ni kantiano, ni husserliano, ni heideggeriano, ni todas esas zarandajas que últimamente han circulado en Europa, y que son trajes hechos a otra medida... *Cada uno es como Dios le hizo,* decía Cervantes; y cada pueblo es también y parecidamente como Dios lo hizo; y como obra que somos todos, individuos y pueblos, de las manos de Dios no podemos menospreciarnos ni preferirnos unos a otros, sino aceptar agradecidos el tipo que en suerte nos cayó y procurar con todas las fuerzas realizarlo. Que el nuestro, el de los españoles de cuerpo y alma —no precisamente los de geografía y derecho—, sea el de *transustanciarnos y sobrenaturalizarnos* —de una forma u otra, cristiana o no—, es la lotería o suerte que nos cayó como *pueblo,* y fuera inútil pretender evadirse de este destino, de este *trance de frenesí* que es nuestra constitución» (42).

Como hemos visto, García Bacca no habla explícitamente del fracaso, como hacen María Zambrano y José Ferrater Mora, pero es evidente que el alma española lleva encapsulado en ese *frenesí* inalcanzable de la transustanciación el germen de su propio fracaso; fracaso que desde luego no le afecta especialmente, puesto que es producto de un frenesí que siente como aspiración irrenunciable, y que tiene, por tanto, muy poco que ver con su realización o no. En cualquier caso, hemos visto una profunda similitud en los diagnósticos y descripciones que hacen de lo español los pensadores del exilio.

MEDITACION SOBRE LO AMERICANO

Sin embargo, esa meditación española no es definitiva, si no se completa con otra sobre lo americano; a ello dedicaremos las próximas páginas de este escrito. La meditación sobre lo americano es producto de lo que en otra ocasión hemos llamado «segundo descu-

(41) *Ibídem,* p. 326.
(42) *Ibídem,* pp. 327-328.

brimiento de América» (43), entendiendo por éste el sentimiento de acercamiento y solidaridad entre intelectuales españoles e hispanoamericanos, producido a raíz del exilio de 1939. Matizábamos entonces que los nuevos descubridores no fueron entonces colonizadores, sino que se sintieron «ganados» espiritualmente por los nuevos países, en los que vieron una prolongación de la cultura de su país de origen. Y producto de ese sentimiento de acercamiento y solidaridad va a ser lo que antes llamábamos meditación sobre lo americano. Carlos Martínez escribe, por ejemplo, hablando de este hecho: «Los españoles exilados *redescubrieron* muchos aspectos de la América de origen español, estudiaron su historia, trataron de desentrañar el sentido de su evolución cultural y se acercaron con interés, tratando de conocerlos mejor, a sus héroes y a sus hombres de pensamiento» (44).

La primera característica de esa meditación sobre lo americano va a ser el rechazo de la política de la «hispanidad», en lo que coinciden hispanoamericanos y españoles exiliados. Intérprete fiel de esta postura es el investigador peruano Luis Alberto Sánchez, que escribe: «España no es la *hispanidad,* desde luego. Confundir ambos conceptos, o, mejor dicho, aquella realidad con este supuesto, sólo sirve para despertar rencillas y suspicacias, cada vez menos necesarias. La mejor prueba de que se trata de una hipótesis es que carece de aplicación y vigencia. En ya considerables años de campaña, la hispanidad sigue identificándose con una tendencia definida, nada popular en América. De este primer rasgo puede destacarse, sin riesgo de yerro, la no popularidad del concepto. Si *hispanidad* y España fuesen lo mismo, llamaría la atención la impopularidad de aquélla y acarrearía, como acarrea a menudo, la de ésta» (45). Esa tendencia, a la que alude el profesor peruano, con la que se suele identificar la *hispanidad* es la política de imperialismo cultural practicada por las esferas oficiales españolas a raíz de la guerra civil y que alcanzó su culminación en los primeros años de la posguerra.

El común rechazo de la política oficial de la *hispanidad* va unida a un nuevo acercamiento y conocimiento de lo americano. Evidentemente, uno de los más importantes frutos del exilio español irá en esta línea, a la que agudamente se refiere Guillermo de Torre cuando escribe: «En cualquier caso, para la *intelligentsia* española esta obligada ausencia, sea más o menos duradera, no dejará de resultar fructuosa. La curará del localismo, que en tantos sectores angostaba el

(43) José Luis Abellán: «El pensamiento perdido», art. cit.
(44) Cf. Carlos Martínez: *Crónica de una emigración,* obra citada, p. 365.
(45) Carlos Martínez: *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura,* op. cit., página 335.

interés de sus producciones, abriéndola a distintas perspectivas y nuevos problemas, enriqueciéndola con una temática inesperada. Y, sobre todo, el exilio habrá prestado a los escritores españoles un beneficio incalculable, una experiencia vital y espiritual del mayor alcance, que de otra suerte pocos habrían resuelto afrontar: el conocimiento y el loor de América» (46).

Esta nueva experiencia americana va a sentirse como una prolongación de la española, adquiriendo así los españoles exiliados una vivencia personal de la comunidad de supuestos culturales a ambas orillas del Atlántico. Tomando como base esta vivencia, José Gaos propondrá una acepción de «Hispanoamérica», como término en que se incluyan tanto los países americanos como los de la Península Ibérica, y acuñará el neologismo de «transterrados», como opuesto al tradicional de «desterrados», para referirse al peculiar sentimiento de los emigrados de haberse instalado en una tierra que, sin ser como la abandonada, tampoco resulta completamente extraña; por el contrario, en ella la nueva vida se siente como una singular prolongación de la anterior (47). Quizá la experiencia más importante y repetida entre los exiliados españoles sea el sentimiento de la unidad del mundo hispánico, a través de la cual cobran conciencia de esa comunidad de supuestos culturales a que antes nos referíamos. A ella se refiere en varias ocasiones el mismo Guillermo de Torre: «¿Americanismo, hispanismo, europeísmo?», se pregunta, y él mismo contesta: «Estos factores andan siempre muy imbricados en las letras y en el espíritu del Continente. Es difícil aislarlos, pero no señalar la dirección de una meta común: abrir el paso hacia la manifestación de una personalidad propia, ya que no de una cultura americana.» Y más adelante termina su artículo: «En el espíritu americano batallan conflictualmente elementos muy diversos, desde los heredados de la época colonial hasta los forjados a partir de la independencia, junto con las aportaciones extranjeras posteriores de acarreo ininterrumpido. Nacionalismo y europeísmo, hispanismo y afrancesamiento, sin olvidar tampoco algún reflejo norteamericano, tejen sin tregua una trama completa, se trenzan en fértil polémica, buscando una futura unidad. Unidad que indudablemente habrá de buscarse a base de integraciones, no de exclusiones. De sumas, no de restas, según la característica

---

(46) Guillermo de Torre: «La emigración intelectual. Drama contemporáneo», *Tríptico del sacrificio;* Ed. Losada, Buenos Aires, 1948; p. 133.

(47) Sobre los anteriores ideas de Gaos y su detallada exposición, véanse sus ensayos: «Los "transterrados" españoles de la filosofía en México», en *Filosofía mexicana de nuestros días;* México, 1954, y «El pensamiento hispanoamericano. Notas para una interpretación histórico-filosófica», en *Pensamiento de lengua española,* México, 1945.

felizmente dominante —ayer y hoy— en el complejo americano: la porosidad intelectual» (48).

Pero sin duda quien más ha insistido en esa unidad del mundo hispánico, enlazándolo con el sentido de la historia española es Américo Castro. Al poco tiempo de llegar a Estados Unidos escribió un libro dirigido a jóvenes universitarios norteamericanos, donde deja plena constancia de esas ideas, con una claridad que ofrece poco lugar a ningún tipo de dudas: «Pero a pesar de las separaciones políticas y económicas entre las repúblicas hispanoamericanas, no es menos cierto que todas ellas poseen una profunda unidad —de lenguaje, de religión, de costumbres, de carácter, de virtudes, de defec*tos*—, *unidad más permanente y más esencial que su desunión política*. Cuando se conoce a un hispanoamericano —sea argentino, peruano o mexicano— no se le puede confundir con ninguna otra clase de hombres; entre todas esas gentes no hay más diferencia de las que existen entre un americano de Nueva Orleans y otro de Boston, entre un 'farmer' de Nebraska y un doctor de Harvard. Es decir, la semejanza que los une es más importante que las diferencias que los separan. La innegable e imborrable unidad de Hispanoamérica descansa sobre tres siglos de civilización común hispana. La historia de sus países es incomprensible si no se relaciona con la de su período español, y, por lo tanto, con la historia de España. En último término, lo que hoy son, o no son, los pueblos iberoamericanos, depende de lo que fueron o no fueron, España y Portugal. Por ser como fue la civilización de la Península ibérica, pudiendo persistir las razas indígenas en todo iberoamericano. De ese modo, el elemento indio ha seguido influyendo ahí, en una u otra forma, en tanto que en los Estados Unidos puede en realidad prescindirse de la influencia de la población primitiva, por haber sido suprimida casi totalmente. La presencia de esos indios y de esos mestizos, en la mayor parte de Iberoamérica, ha impreso un carácter singular a esta porción del nuevo mundo. La civilización europea, traída por España, se combina con las tendencias raciales y culturales de los indígenas, las cuales hay que tener en cuenta si queremos entender cómo es hoy Iberoamérica» (49).

La unidad del mundo hispánico es una afirmación que admite pocas dudas entre los pensadores exiliados de 1939; junto a ella, también parece existir un relativo consenso sobre los valores que caracterizan esa unidad cultural. Quizá nada aglutine tanto esos valores como lo que en otro lugar he llamado «la negación de la religión del éxito

---

(48) *Cuadernos por la libertad de la cultura,* Carlos Martínez, *op. cit.,* p. 340.

(49) Américo Castro: *Iberoamérica: su presente y su pasado,* The Dryden Press, New York, 1941; cit. por Carlos Martínez, *ibid.,* pp. 344-345.

histórico» (50), o el rechazo de la cultura como afán de poder. Nada más lejos al mundo hispánico que una comunidad de Poder; a ello se refiere Salvador de Madariaga cuando habla de aquél como un mundo de «Don Yos», tensos hacia lo alto de su realización personal y olvidados de las cosas, de la técnica que las domina, de los prójimos, de la tradición y de los elementos que amalgaman los pueblos y les dan cohesión y poderío político. Por ello se irrita cuando se interpreta la historia de los pueblos hispánicos a la luz de los criterios pragmáticos de tipo anglosajón, y exclama: «Ah, ¿y querían ustedes, señores estadistas, y querían ustedes que el mundo hispano fuera como la imagen del mundo ánglico una Comunidad de Naciones en cooperativa de poder? Pues no puede ser. Los ánglicos ganarán siempre en las palestras internacionales, la de las Asambleas y la de las Bolsas; pero este mundo hispánico es y seguirá siendo, para su bien y para su mal, un mundo de hombres desorbitados de Don Juanes y de Don Quijotes, un mundo de Don Yos, tensos hacia lo alto y no hacia adelante. Ha perdido a Atlantis; pero le queda el cielo» (51).

Muy curiosa a este respecto es la indiferencia con que la «conciencia» española del siglo XIX recibió la independencia de los países hispanoamericanos (52). En un interesante libro, Luis Cernuda se extraña de semejante hecho; así escribe: «Unos primero, otros después, en brevísimo espacio, todas estas tierras se desprenden de España. Ningún escritor nuestro alude entonces a ello, no ya para deplorarlo, ni siquiera para contarlo. Si la accesión a ellas halló tan pocos ecos en nuestra literatura clásica, es lógico que su separación hallara menos en nuestra literatura moderna. Y como el español nunca deja pasar sin protestas tormentosas eso que en la convivencia nacional va contra su ser íntimo, si entonces no dijo palabra, ni se echó a la calle, es que nada le iba en ello.» Pero Cernuda no se aquieta con esta contentación que evidentemente se contradice con el inmenso esfuerzo hecho por España y los españoles en el continente americano; he aquí por qué acaba preguntándose sin posible contestación: «Pero ¿cómo conciliar nuestra evidente indiferencia nacional, sino desvío hacia estas tierras, con el esfuerzo realizado y la obra obtenida por los españoles en ellas?» (53).

---

(50) Cfr. mi conferencia «Filosofía española y sociedad», Instituto Luis Vives de Filosofía, CSIC, 15 de mayo de 1972.

(51) Salvador de Madariaga: *Presente y porvenir de Hispanoamérica*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1959, p. 53.

(52) Melchor Fernández Almagro se detuvo minuciosamente en esa circunstancia haciendo un somero análisis de la misma en su libro *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española*, Madrid, 1957.

(53) Luis Cernuda: *Variaciones sobre tema mexicano*, cit. por Carlos Martínez en su obra aquí citada varias veces, p. 346.

La contestación que Cernuda no puede dar a tal pregunta hay que buscarla en los escritos de los liberales españoles del primer tercio del XIX, cuando se produjeron los hechos; un examen de dichos escritos —Quintana, Blanco-White, Flórez Estrada, Pérez de Camino— nos revela que, no sólo los liberales españoles no deploraron la independencia de aquellos países, sino que incluso se alegraron de que parte del imperio español —la parte americana, al menos— se librará de la esclavitud y del dominio tiránico que pesaba sobre la Península. Y es que, para ellos, como para cualquier castizo de nuestra comunidad de pueblos la libertad estaba siempre por encima del Poder. En esa defensa de la libertad y la independencia individual está, y ha estado siempre, la auténtica unidad hispánica, alejada de toda exaltación del poder por el poder, e incompatible, en consecuencia, con cualquier comunidad de poder. En esto, españoles del exilio e hispanoamericanos continentales, volvieron a sentirse fundidos en un verdadero sentimiento comunitario.

EL IMPULSO A LA FILOSOFIA ACADEMICA

Ahora bien, el valor y la función del exilio filosófico español no fue sólo éste de haber propiciado un nuevo tipo de reflexión intelectual sobre la situación histórica de España y América, y el acercamiento entre intelectuales españoles e hispanoamericanos, así como en su obra de creación filosófica original, sino también en el haber ejercido una auténtica influencia en la creación y promoción de empresas intelectuales. Es conocida la labor de nuestros exiliados en librerías, editoriales, revistas, centros de enseñanza, etc. Una exposición de la creación de librerías en México*—Juárez, Madero, Góngora, Librería de Cristal, Cide, I.D.E.E.A.—*; de editoriales —*Séneca, E.D.I.A.P.S.A., Costa-Amic, Finisterre,* etc.—; de revistas —*Romance, España peregrina, Presencia, Las Españas, Comunidad ibérica,* etc.— sería una labor interminable, que en parte ha sido hecha por otros colaboradores de esta obra (54).

Aquí sólo vamos a detenernos en el impulso que la presencia de intelectuales españoles supuso para la consolidación de una filosofía académica en Hispanoamérica y del establecimiento definitivo de la misma en los estudios universitarios de la mayoría de aquellos países. En este sentido, no podemos olvidar que algunas de las Facultades universitarias fueran fundadas o impulsadas por españoles. A título

(54) Cfr. las aportaciones de Manuel Andújar y Antonio Risco.

de ejemplo, señalemos que la Facultad de Filosofía y Letras (hoy Facultad de Humanidades y Educación) fue fundada, dentro de la Universidad de Caracas, por un grupo de emigrados, a cuya cabeza estuvo Domingo Casanovas, que ejerció durante cinco años como decano de la misma; en la Universidad de La Paz (Bolivia), Augusto Pescador introdujo los estudios de filosofía a nivel universitario. De cualquier forma, creo que fue Venezuela el país donde los estudios filosóficos y universitarios en general sufrieron un mayor impulso por parte de los emigrados españoles. En Venezuela enseñaron o enseñan Bartolomé Oliver, Guillermo Pérez Enciso, Manuel Granell y Juan Antonio Nuño; esporádicamente dieron allí cursos Juan Roucan-Parella, Eugenio Imaz, Lorenzo Luzuriaga, José Gaos y otros españoles.

Juan David García Bacca, sin duda la más eminente figura del exilio filosófico en este momento, se instaló desde 1947 en Venezuela, donde fundó y dirige el actual Instituto de Filosofía, a cuyo cargo está la edición de *Episteme,* un valioso anuario de filosofía, así como de otros libros y publicaciones. En el mismo país existe una *Escuela de Filosofía,* fundada y dirigida por Federico Ríus, y un *Instituto de Estudios Políticos,* a cargo de Manuel García Pelayo, con una interesante labor en su haber.

No es éste, como dijimos al comienzo, lugar apropiado para hablar de los numerosos escritos originales de los filósofos y pensadores españoles; la tarea sería inabarcable, y a ella pensamos dedicarnos de lleno en una segunda edición de mi libro *Filosofía española en América, 1936-1966* (1967), al que no sólo intentaré añadir la obra producida por los pensadores en él incluidos desde su fecha de publicación, sino también la de los pensadores españoles que se quedaron en Europa, para cubrir de esta forma el panorama completo de la emigración filosófica, como parcialmente hemos adelantado en páginas anteriores. Pero me parece obligado el hacer al menos una mención a la tarea de traducción ejercida por los emigrados, y ello no sólo por su importancia cualitativa y cuantitativa, sino por su función de engarce entre la cultura europea y la americana. En este sentido, creo absolutamente imprescindible citar la función de Eugenio Imaz, que, como traductor de la obra completa de Dilthey al español, jugó un primerísimo papel en la introducción del historicismo en Hispanoamérica; de Wenceslao Roces, que tradujo gran parte de la obra de Hegel *(Fenomenología del espíritu, Lecciones sobre historia de la filosofía)* y muchas de las obras de Marx *(Manifiesto comunista, El capital, Manuscritos económicos filosóficos),* con lo que promovió los estudios sobre la dialéctica filosófica en general y el

marxismo en particular; de García Bacca, traductor de los *Fragmentos de los presocráticos, de las Eneadas,* de Plotino, el *Poema de Parmeníades;* de José Gaos, traductor de Husserl *(Investigaciones fenomenológicas, Meditaciones cartesianas, Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica),* de Kierkegaard *(El concepto de la angustia),* de Heidegger *(Ser y tiempo),* de Jaeger, de Hartmann, de Jaspers, etc., con lo que realizó una inmensa labor en pro del conocimiento de la fisolofía alemana en general y, muy en especial, de algunos movimientos filosóficos: fenomenología, existencialismo, historicismo, etc.; de J. Rovira Armengol, que ha traducido las tres *Críticas* kantianas, publicadas en una inolvidable Biblioteca de Filosofía, dirigida por Francisco Romero. Y, por último, no podemos olvidar la inmensa labor de traducción y edición, casi siempre de autores clásicos latinos, realizada por Agustín Millares Carlo. En su haber está la edición, junto con Lewis Hanke, de un magnífico *Cuerpo de documentos del siglo XVI sobre los derechos de España en las Indias y las Filipinas* (1943), así como la traducción y edición de la obra de Las Casas *Del único modo de atraer a los pueblos a la verdadera religión* (1942), la *Historia de las Indias,* del mismo autor (1951). También ha traducido la *Utopía,* de Tomás Moro; las *Décadas del Nuevo Mundo,* de Pedro Martín de Anglería (1964), la *De las islas del mar Océano,* de J. López Palacios Rubios, y *Del dominio de los reyes de España sobre los indios,* de fray Matías de Paz (1954); así como la realización de una nueva edición de la momonumental *Bibliografía mexicana del siglo XVI,* de Joaquín García Icazbalceta (1954). Entre las obras propiamente originales de Millares Carlo, debemos citar una *Historia de la literatura latina* (1950), *Nuevos estudios de paleografía española* (1941) y una *Gramática elemental de la lengua latina* (1941).

El conjunto de esta labor de fundación de instituciones, de publicación de libros originales y de traducciones importantes, jugó un papel esencial a la hora de lograr un definitivo asentamiento de los estudios académicos de filosofía en las Universidades latinoamericanas. Si a esto unimos la preocupación por la literatura autóctona que desde mediados del siglo XIX se había producido en aquellos países, nos encontraremos con las condiciones básicas para un encuentro del pensamiento hispanoamericano consigo mismo y, por lo tanto, con una vía de solución al problema de la identidad americana, que tanto preocupó a aquellos países desde el momento de su independencia.

EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET Y SU INFLUENCIA EN LA FORJA DE UNA «CONCIENCIA AMERICANA»

Al llegar a este punto se hace inevitable mencionar el pensamiento de Ortega y Gasset y su significación en la América hispana. No vamos a repetir aquí lo que ya hemos desarrollado ampliamente en otro lugar (55), pero sí al menos recordaremos que la orteguiana filosofía de las «circunstancias» ejerció un papel de enorme importancia en la preocupación de los países hispanoamericanos por sus «circunstancias» nacionales. Y esto en un doble sentido; primero, en el de promover la reflexión sobre lo propio y de estimular la inspiración de las literaturas autóctonas; segundo, en el de crear las condiciones propicias para un estudio de la evolución filosófica e intelectual de dichos países. El caso más claro y sintomático de esta decisiva influencia orteguiana es el del mexicano Samuel Ramos, que produce por la misma época dos obras muy características: una profundización psicológica del carácter nacional mexicano en el *Perfil del hombre y la cultura en México* y la primera *Historia de la filosofía en México* y ambas por influjo y consecuencia lógica de la asimilación del pensamiento de Ortega, según confesión propia. Naturalmente, que el de Ramos no es más que un caso paradigmático de algo que ha venido repitiéndose con inusitada frecuencia en los países hispanoamericanos desde hace medio siglo. Y no olvidemos que Ortega y Gasset fue también exilado político en América durante unos años (1939-1942); menos aún olvidemos que su influencia en el continente americano y en su cultura no se realizó de modo directo y personal, sino fundamentalmente a través de la recepción de sus escritos y de la difusión de sus discípulos. Entre estos últimos creemos que nadie como José Gaos ha realizado una labor de tanto calado para hacer ver la fecundidad de su maestro; con ello ha conseguido no sólo la difusión del pensamiento orteguiano, sino que lo ha potenciado extraordinariamente para servir de catalizador e impulsor de una historia de las ideas hispanoamericanas. En la misma línea está la reflexión sobre América y lo americano de los pensadores españoles exiliados a que nos hemos referido detalladamente más arriba. En este sentido, la labor de éstos enlaza directamente también con el pensamiento orteguiano y no sería vano constatar la presencia filosófica de Ortega en las concepciones de hombres como Américo Castro, Salvador de Madariaga y Guillermo de Torre, para citar sólo a los tres con quienes nos hemos extendido más. En cualquier caso, es evidente la gran

(55) Cfr. nuestro libro *La idea de América*, Ed. Istmo, Madrid, 1972; en especial los capítulos VII y VIII: «El pensamiento de Ortega y Gasset y su influencia en América» y «José Gaos y la historia de las ideas en Hispanoamérica», respectivamente.

importancia y la función insoslayable que el pensamiento español emigrado ha tenido en la forja de la «conciencia americana».

En un caso concreto hemos estudiado esa función con detalle y el resultado no ha podido ser más elocuente. Me refiero al caso de México y a la labor de José Gaos en la formación de la «conciencia mexicana». Desde el primer momento de su llegada a México, Gaos se incorporó plenamente a la potenciación del pensamiento en aquel país; lo mismo desde sus clases en la Universidad que desde el Seminario dirigido en El Colegio de México o desde sus publicaciones escritas, fuesen notas, reseñas, artículos o libros. No hace así más que vivir en el plano profesional el sentimiento que le embargó a su llegada a tierra americana. Aludimos antes al sentirse «transterrado» más que «desterrado», pero es obvio que ese «transtierro» no se hacía a América sin más, sino a un país bien concreto y particularizado dentro de aquel continente: México, por el cual ya había optado Gaos en su corazón. Una vez más habré de recordar su teoría de las dos patrias: la de «origen», que nos viene dada por el nacimiento, azar más allá de toda decisión personal, y la de «destino», libre, voluntaria y conscientemente aceptada, ya que no elegida. Es evidente que todos podemos aceptar también conscientemente nuestra patria «de origen», como es evidente que en la instalación de Gaos en México influyeron imponderables no por históricos menos azarosos que los del propio nacimiento. Pero en todo caso, esa teoría es índice del apasionamiento con que Gaos vivirá su circunstancia mexicana y la entrega profesional a la misma. Una prueba de ello lo tenemos en los temas de las tesis doctorales que desde el primer momento empezó a dirigir Gaos; he aquí algunos títulos bien significativos: *El positivismo en México,* de Leopoldo Zea; *Algunas aportaciones al estudio de Gamarra o el eclecticismo en México,* de Victoria Junco; *La introducción de la filosofía moderna en México,* de Bernabé Navarro; *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición,* de Monelisa Lina Pérez Marchand; *Los grandes momentos del indigenismo en México,* de Luis Villoro; *La génesis de la conciencia liberal de México,* de Francisco López Cámara; etc. El mismo Gaos se interesará por temas filosóficos mexicanos que serán el origen de los importantes libros: *En torno a la filosofía mexicana* (1952-1953) y *Filosofía mexicana de nuestros días* (1954).

Todo esto contribuyó a crear el ambiente propicio para el movimiento llamado de *filosofía de lo mexicano,* que tiene como objetivo básico la «búsqueda del alma nacional mexicana». El adelantado de dicho movimiento es Alfonso Reyes, un precursor importante Samuel Ramos y el aglutinador Leopoldo Zea, sin duda el discípulo más fiel

y sobresaliente que tuvo Gaos en México. En torno al mismo se constituyó el «Grupo Filosófico Hiperión», con la colaboración de Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevarez, Emilio Uranga, Fausto Vega y Luis Villoro. Tienen como órgano de expresión la colección «México y lo mexicano», dirigido por Zea, cuyo primer volumen fue significativamente *La X en la frente*, de Alfonso Reyes, al que siguieron libros como *Mito y magia del mexicano*, de Jorge Carrión; *Análisis del ser mexicano*, de Emilio Uranga; *Gusto de México*, de Mariano Picón-Salas; *México en la conciencia anglosajona*, de J. A. Ortega y Medina; las *Variaciones sobre tema mexicano*, de Luis Cernuda, a que nos hemos referido aquí anteriormente; los dos volúmenes de Gaos también citados: *En torno a la filosofía mexicana; Cornucopia de México*, de José Moreno Villa; *La calavera*, de Paul Westhein, así como dos volúmenes del propio director de la colección: *Conciencia y posibilidad del mexicano* y *El Occidente y la conciencia de México*.

A través de todo el movimiento volvemos a observar la influencia de José Gaos y del pensamiento orteguiano, si bien pasado por su peculiar interpretación del mismo. Ahora esta influencia no sólo se observó en el grupo de los discípulos o, en general, de los más jóvenes, sino en gentes de la misma edad de Gaos, pero entre los que éste adquirió al poco de llegar a México indudable predicamento; así el caso del historiador Edmundo O'Gorman o del crítico de arte Justino Fernández. Un crítico norteamericano ha hablado en un libro sobre el tema *La formación de la mentalidad mexicana* (56), de los neorteguianos mexicanos, entre los que incluye no sólo a los dos anteriores, sino también a Samuel Ramos y a Leopoldo Zea. De cualquier manera, es evidente —y es lo que queríamos mostrar aquí— que en la forja y desarrollo de la «conciencia mexicana» el pensamiento español del exilio de 1939 ha ejercido una influencia en absoluto desdeñable.

LA RECUPERACION DEL EXILIO

Antes de terminar estas páginas quisiéramos aludir a un aspecto que nos parece también importante y es la relación del pensamiento del exilio con la España del interior. Pensamos, y sobre ello nos hemos extendido en otros lugares, que la gran función de ese pensamiento exilado habrá de ser la de una ejemplaridad moral intachable,

---

(56) El autor es Patrick Romanell y el libro lleva como subtítulo: *Panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, El Colegio de México, México, 1954. El volumen lleva una presentación a cargo de José Gaos.

en la que el exilio representa el enlace de las generaciones jóvenes con el pasado, única manera de lograr una continuidad de la historia española en que el brusco salto de la guerra civil pueda ser salvado sin peligro de descalabro serio. Una vez más nuestra singular historia nos ha abocado a una pirueta en el vacío y a los historiadores y pensadores nos toca la difícil misión de preparar y procurar que la transición se haga lo menos bruscamente posible y evitando crear los casi inevitables traumas.

Ahora bien, para que tales supuestos puedan realizarse es necesario de todo punto que se pueda recuperar ese pasado perdido para las nuevas generaciones españolas, donde miles de jóvenes han ignorado su historia inmediata. Así se empezó a producir un intento de recuperación del exilio del que se ha dado cuenta en diversas ocasiones. Los libros de Marra-López (57), Gómez Casas (58) y el mío propio sobre la filosofía ya citada en estas páginas son ejemplos de ese intento de recuperación. Al mismo tiempo los exiliados españoles empezaron a volver al país, a publicar en editoriales y revistas españolas, produciéndose las condiciones propicias para un reencuentro intelectual. Es decir, que si los jóvenes empezaron por tenderles la mano, los exiliados respondieron ejemplarmente con la propia presencia. En otro lugar hemos ofrecido una mínima e insuficiente cronología de ese retorno paulatino...

Se crearon así los comienzos de un diálogo entre exilio e interior, cuyos primeros pasos ha rastreado con evidente acierto Elías Díaz (59). Un artículo del hispanista Robert G. Mead (60) fue el primer paso de ese diálogo; insistía este profesor en las funestas condiciones de la vida intelectual de la posguerra debido a los controles políticos existentes en España. A dicho artículo contestó Julián Marías con otro en la misma revista (61), donde reivindicaba el valor de algunos nombres de científicos, de artistas, de escritores y de profesores eminentes, que desvirtuaban mucho la imagen casi desértica que del mundo cultural español pintaba el profesor norteamericano. En la polémica intervinieron después Guillermo de Torre, José Luis Aranguren y Ramón J. Sender y aunque cada uno lo hizo desde su peculiar punto de vista, casi todos ellos insistieron en esa necesidad de diálogo a que antes nos referíamos.

José Luis Aranguren escribía, por ejemplo, en 1953: «Es, pues, un hecho que, apartados física e ideológicamente de España —pero,

(57) José R. Marra-López: *Narrativa española fuera de España, 1936-1961,* Madrid, 1963.

(58) José Gómez Casas: *La España ausente,* Madrid, 1973.

(59) Cfr. su libro *Pensamiento español, 1939-1973,* Edicusa, Madrid, 1974.

(60) Robert. G. Mead: «Dictatorship and Literature in the Spanish World», en *Books Abroad,* vol. 25, núm. 3, 1951.

(61) «Spain is in Europe», en *Books Abroad,* vol. 26, núm. 3, 1952.

como hemos de ver a lo largo de estas páginas, unidos a ella espiritualmente y, en muchos casos, más y más cada día—, vienen desparramados por el mundo, y principalmente en América, unos centenares de intelectuales españoles. ¿No es absurdo que entre ellos y nosotros esté cortada casi toda comunicación pública? En lo que a nosotros concierne, ¿es hoy tan rica nuestra vida intelectual como para que, sin gravísimo menoscabo, pueda prescindir de la aportación de los emigrados?» (62). Y en actitud semejante recogía la llamada Guillermo de Torre, quien en el mismo 1953 escribía: «Son varios, son muchos (somos más de lo que se cree, estoy seguro) en cualquier sector quienes una vez pasado el turbión de la guerra recobraron la serenidad y volvieron a tender mentalmente mutuos puentes de acceso hacia la comprensión y la convivencia, con desinterés y altura de miras, con angustia y emoción a la par, con esperanza. Importa, pues, a todos cancelar en lo posible el pretérito y alimentar parejamente una voluntad de futuro, superando anacronismos de uno y otro lado» (63). Y aunque Sender ofrecía una perspectiva distinta (64), Elías Díaz no duda en concluir: «aunque sólo fuera a nivel de las palabras y polémicamente, la verdad es que el puente comenzaba a existir» (65).

¿Qué podemos decir hoy en 1975 los escritores españoles de este diálogo comenzado en 1953? Sinceramente, creemos, a pesar de lo que aún falta por recorrer, que el camino no ha sido baldío. A nivel personal, la comunicación entre los pensadores de dentro y los de fuera cada vez es mayor; estos últimos publican con frecuencia entre nosotros, y a nivel intelectual el intercambio es cada vez más fructífero y prometedor. A título de ilustración recordemos que José Ferrater Mora, uno de nuestros principales pensadores exiliados, encabeza un importante movimiento filosófico entre los jóvenes españoles que se mueven en el campo de la filosofía analítica. Como promesa de otros logros en el largo camino que aún queda por recorrer, nos parece un síntoma en manera alguna desdeñable.

JOSE LUIS ABELLAN

Plaza Conde del Valle de Suchil, 3
MADRID-15

---

(62) José Luis L. Aranguren: «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 38, Madrid, 1953.

(63) Guillermo de Torre: «Hacia una reconquista de la libertad intelectual», en *La Torre*, núm. 3, julio-septiembre 1953.

(64) Ramón J. Sender: «El puente imposible», en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 4, enero-febrero 1954. Allí escribía: «Ellos [los escritores españoles] saben muy bien que el puente no existe ni existirá en las condiciones presentes, aunque traten algunos de crearlo dirigiéndose a aquellos escritores que resisten más la emigración y, entre éstos, a los que sistemáticamente el grupo moscovita calumnia y ofende.»

(65) Elías Díaz, *op. cit.*, p. 105.

PROA DEL OCASO

EN TIERRA

¿Podrá el heraldo de las musas, quebrando el cerco
de la muerte, invocar una palabra que devele
el misterioso don del vástago de la estrella de áureos cabellos,
quien viera la luz con la ayuda de las moiras,
y presto, habiendo conocido el sabor de la miel de Cipris,
emprender tan venturosa travesía? Sólo el azar,
señor del universo, detenta el cetro y la clave.
Que la verdad guíe tu canción, mensajero, y sean hermosas
y prósperas sus flores. Trae ahora el iniciático dolor
junto a ti, pues, si bien no hay retorno,
fluya en nostalgia como un arroyo cristalino
que el benévolo océano acoge siempre, y no cual sueño
amargo que ahuyenta la paz materna de la noche.
Y hablad, espíritus de la tierra y el tiempo.

Donde ellos permanecieron fundidos queriendo retener
la viva oscuridad en un cálido devenir inerme:
qué remota indiferencia imposible para la eternidad.
Tú esperabas, sabías. El fluía hacia las grandes aguas
como un hilo de hielo templándose por la ladera de tu seno.
Velozmente pasó la primavera, y el otoño, y el céfiro
volaba en busca de flora; germinaba la mies de tiernos
brotes, y de pronto la piel se saturó de dulce humanidad
de viviente; la niebla y la escarcha ocultaban la tierra,
y el temor en la mirada de vigilia de la especie, en el verbo
que pronunciábase imponiendo silencio fatal a la acción.
Y de temor fue el llanto de la dolorida luz que irrumpiera
en las tinieblas: el don de la vida, la consumación del pecado;
la virtud de saber, la expiación de la culpa;
la tierra estaba vestida de templos.

Esparcen su señal de recogida los vientos de noroeste
por la llanura. Se alargan las noches, y en los húmedos
caminos, y en las ciudades donde los hombres, como enjambre,
se apiñan en la adoración, y en las mil derrotas
y en las cien victorias, arrollado por la multitud
en el tropel de la fiesta resurrectora,
muéstrale la tierra los diversos paisajes de la leyenda
que engendrara a un sólo actor: él llevará el nombre
hasta la consumación cuando nada alimente ya la insaciable
carencia del día; ¿nada? Tal vez el misterio, tras el pálido
fulgor que resta allí, en las cenizas del conocimiento:
ecos de todo tiempo que, aflorando en el cuerpo divino
de la más bella, invitan nuevamente al universo
a despertar de su plácido invierno.

Aspera es la marcha hacia el ocaso por el celeste imperio.
El implacable fuego seca las fuentes y azota
el huracán los caminos. Tregua, claman los hombres
a la tierra, y cual gran cuerpo anhelante de reposo
se entregan a laboriosa tarea de rendir tributo
a la reina inagotable de la procreación.
Y así tienta a los caminantes el miedo, hijo de la noche:
«Sólo hay libertad en el durmiente, retorna,
o serás tú también presa al dardo del cazador.»
Y quien sólo concibe la esperanza implora,
con maternal pensamiento, y por piedad
de haberlo engendrado en sus entrañas,
al que se aleja y a la orilla del bravío mar levanta su tienda:
«Mira, cadáveres de pródigos que regresan.»

Mas también en la encrucijada se pronuncia el inmortal,
que así dice a los caminantes, y los alienta:
«Hablan los temerosos satisfechos con sus obras,
pues, como prisioneros del tiempo,
nada saben del poder que tú buscas por los senderos
de la tierra. No quieras privarles de la ilusión de su ley,
aunque alumbre lo estéril. Que el sendero te entregue
su corazón y de tu vida se apodere el instante y lo porte.
Otros hay que, sintiéndose derrotados,
quieren cegar la luz del día con su destino.
Mas nada son la victoria o la derrota
sino sueños de la fecunda guerra entre razón

y entendimiento que la hora lleva por el cosmos.
Cuando los temerosos invocan la sagrada palabra,
nombre, se azoran y se ocultan.

Pero ¿cómo podrá nadie exigir un puesto en la leyenda
de una colérica especie que no soporta el día?
El nombre, la estatura del árbol y su fruto,
la fuerza del león y su presa, las vastas distancias
que surcan las aves en busca del sol
cuando llega el invierno, los caminos sin fin
que entregan su canto, su morada,
pues en ellos sacia su soledad el caminante,
como una misteriosa planta abandonada al tiempo,
ocasión de la obra de su espíritu,
un sólo acto cuyo fin es la belleza ante sí mismo,
la formidable presa que el conocimiento persigue
hasta que en la eternidad se dispersa;
tal es la fortuna de quien osa con la muerte.»

Se derraman ya las aguas sobre las cenizas de la tierra
y los cauces otrora secos devienen en bulliciosos torrentes
que se desbordan por la llanura,
y no pocos son los árboles que caen vencidos por la edad
o fulminados por el implacable rayo
en los días de tormenta que se suceden.
Es el tiempo de las alborozadas y renace la emoción
en los caminantes, que ahora marchan a ti,
oh generosa, en aras del supremo bien de la hermosura,
a penetrarte con la incontenible fuerza que la luz
del eterno les ha dado; mas también con la dulzura
a poseerte, como el almendro que suavemente en ti
hunde sus raíces para ofrendarte después
su poder, y su sombra, y su talante.

Reflexionaba bajo la hiedra aquel joven mensajero,
y de las lejanas costas, hacia las que se extendía su alma,
aun sin nada presentir, llegaba hasta él la señal:
la presencia inagotable de la fama. «Largo y áspero el camino,
y duros los combates que te aguardan, mensajero.
Pues no dejarán de traerte los vientos el eco
de la cólera del semidiós que, debatiéndose con sus cadenas,
preside desde el Cáucaso la aturdida carrera de la multitud

que se arroja por el abismo de la saciedad.
El delirante sueño del inmortal sufriente te ha de acechar
aun cuando, en reposo ante la obra consumida por el conocimiento,
contemples la indiferente igualdad de las cosas
y tu ánimo devenga un gesto puro de la hora,
pues tú, sin embargo, optas.

Y atrevidas serán las palabras de quienes custodian la ley
de los hombres, pues habitan a un lado y a otro;
en la presencia, te condenarán,
y habrás de responderles con tu muerte,
porque así es tu proyecto; en el ocultamiento, aunque sombras,
tendrás que saber hallar la luz para no helarte de corazón.
Y aún se cruzará en tu camino otro fantasma poderoso
que enarbola la corona de la humanidad en su sueño:
ciñásela si es su deseo; mas el sueño, a un dios pertenece.
Junto a ti marchará siempre, empero, la altiva señora muerte.
No te ocultes creyendo tener tiempo,
o bien andarás errante en la enfermedad, preso de la discordia.
Mira aquéllos cómo, aferrándose a los últimos
y ya vacíos instantes, sucumben insaciados cuando la hora
enmudece y habla tan sólo la altiva señora.

Mas a ti el azar te ha concedido el privilegio de portar
allá el mensaje de la tierra viva a los inmortales,
pues a ellos no les corresponde este don.
Y tal vez en la presencia del que se llama uno
ante ti se abre, por un momento, lo desconocido,
y se devele el misterio que apenas intuyó tu canto.
De donde vinieron, allí regresan las aguas
cuando el hechizo de la luz errante
se pierde por la conciencia en pulsión del universo.»
Hierve la savia de la flora, y quiebra
la contagiosa indiferencia de la vida el azaroso polvo
universal. Las aves rasgan los cielos diáfanos con su tenor
anunciando tiempos, tiempos,
como heraldos del sueño encantado de los mortales.
Delirantes, como los valles que restallan de mil nuevas fuentes
que apaciguan la tierra, y la abren con el agua helada,
y la visten de verdor que tímidamente brota
pero que al reconocerse por doquier irrumpe en libertad
y llama a los rebaños de sumisos corderos,

y a las abejas y a las hormigas,
pues no son éstas menos dóciles que aquéllos,
ya que el destino les ha entregado un oficio y un orden;
así las yemas y los haces del día
que se alarga hasta ser un sólo sol,
y entonces la elegida arde.
Y de los nidos de las gaviotas,
entre las algas secas de los islotes y peñascos,
junto a la costa, trae el ponto el eco de mil jóvenes graznidos.

PROA DEL OCASO

A José Antonio Maravall

Serenamente acogió la tierra el soplo del verbo; abriéronse
las páginas del árbol y del fue llegaba el día
por pieles curtidas de esperanzada virtud de hombre solo,
en pie junto a su palabra;
celosa incógnita de la sustancia quemándole el sentido,
arrancábale la acción al silencio de los siglos
un nombre para forjar en la fragua del destino
el sujeto que hubo de quedarse a este lado del Jordán
contemplando la promesa, así humillado
por la inconstancia infiel de su pueblo. Mas la razón
fue un junco yecto y testimonial de las aguas
que por voluntad marchaban a fundir su rumbo
en la impronunciable quietud de la fortuna divina.
Allá devinieron las supremas formas que envuelven
las ciudades, monumentos de la tristeza a los héroes,
y del miedo a la soledad yacente tras la historia,
cual metáfora oculta en el caudal sin límite
de palabras erectas en el tiempo jamás sido de un pasado
en ruinas desmoronándose al futuro por la fuerza del bóreas
violento del presente en la noche invernal del ánimo
solo y sin refugio con la muerte; y del presente
el céfiro llevando su respiro de fe
en las estaciones resurrectas de esperanza.
Fueron ecos ya tangibles de presencias turbadoras
en la zarza inmortal del todo presente
de los poderes sin nombre y sin fin que alienta al hombre solo,
en pie junto a su palabra. Atrás el camino
de la errante oscuridad y las aristas de luz
clavadas como dardos del olímpico en la duda,

sombrío oasis de la insaciable carencia del quiero
en la noche ebria de la multitud derramada en el abismo.
Y delante el tránsito al ocaso que anuncia
la dulce lira del inmortal. Perdido en la espuma
riente del cosmos, aquella trae de la tierra nostalgias
que en tus ojos recortan las estatuas de los tiempos inmóviles
mientras fluye el horizonte soñado en el eterno,
tal fuera la búsqueda del instante sin memoria.

DE LA TIERRA

Buscaba en la mañana el lugar que el tiempo prometiera.
Mientras la Tierra desciende por la senda insólita
Del destino que libre vuela de lo imposible e impuro
Para quebrarse al pie de los acantilados
Donde anidan los vientos del sur y ecos
De guerra retornan a las arenas
Como si la luz no se hundiera en su remoto vientre.

En Tierra el nombre accidental de la muerte.
El acto de vivir cual sentencia arbitraria del instante
Del día despierto a la substancia de los astros
Que abandonan su sepulcro universal,
Morada trashumante desde la que todo ha de verse
Para que los ojos se pierdan en la bruma
Que al guerrero lleva como una gota de lluvia,
Inmortal y sin feudo.
Todo el temor del hombre al sufriente,
Pues en él se alían las potencias
Del fuego y del orden.

Entre el cuerpo y la mistérica gramática del cosmos
Limita la osadía del héroe con la muerte.
Luminosos, los vencidos se desangran
Ante el horror de los hijos de la Tierra en el acto
De la creación. De aquellos la ley que todo funda.
Pues de la que sólo conoce su carencia, la Tierra,
Sus hijos toman olor a hambre.
Así venden al dios.

Contemplación era risa
Oleaje quebrándose en el eclipse;

Teoría, vagabundos que caminan al alba con la serena majestad.
Del águila que nace bajo la flor ártica,
Donde el ocaso alumbrara al espíritu.
Mas acá, entre insignificantes, el deseo se apaga
En las paredes del estío
Y sólo deliran los cielos
Cuando el destino chorrea en el inmóvil
Venturoso que se tiende como un arco en la profundidad.

Asoman las leyes por el olimpo
Hilos de espuma en la brida de los corceles del dios
Que conduce el nombre irrepetible
Lejos la Tierra en que se doman las tormentas
Gracia del rayo aullante que taladra
La memoria del cuerpo descargando su letargo.
El día se hiela en las montañas que parpadean
Transportadas en la hora
Como polvo en el azar.
Así hace del destino que entrega
El fuego que consume su ley.
Y la destruye en el vuelo por el abismo.
Donde la experiencia tiende los puentes al futuro,
Allí duerme la espléndida carne (en la noche
De la hormiga reina que mece al forastero
Y devora). Donde el ánimo vence a la razón libre
Cuando las rocas se hinchan como uñas sedientas
Al clavarse en el paisaje cerrando el paso a las estrellas
Que fundidas en el sueño permanecen.

Navega la noche de la gran soledad
Del deviniente que elije la serena corrupción.

LEOPOLDO LOVELACE

Apartado 310
San Antonio Abad
IBIZA

QUETZALCOATL: LA HISTORIA Y EL MITO

INTRODUCCION

La importancia del personaje *Quetzalcóatl* en las civilizaciones mesoamericanas es evidente. Hasta tal punto que si bien es cierto que no todos los mitos ni todas las divinidades de ese área pueden reducirse a él, *Quetzalcóatl* constituye el núcleo fundamental de la mitología precolombina en Mesoamérica.

Los numerosos y valiosísimos trabajos que se le han consagrado desde que existen los estudios precolombinos han tenido como mérito fundamental el de proporcionarnos una abundante bibliografía histórica y un material de base muy rico y variado en el aspecto mitológico. Mas en mi parecer, hasta el presente las investigaciones se orientaron hacia la satisfacción de la curiosidad histórica, tratando de averiguar en los arcanos nahuas quién, cuándo y cómo fue *Quetzalcóatl.* Esta insistencia en el aspecto histórico lleva como secuela inevitable un detrimento de la dimensión mítica de ese personaje, que es, con mucho, la principal.

Nuestro propósito será poner de relieve la personalidad mítica de *Quetzalcóatl,* pero haciendo ver que su simbólica no es una simbólica gratuita, sino que deriva directamente, y a veces se confunde con ellos, de los datos históricos. Por ello no hemos de escatimar nuestro rigor crítico, ya que decir «mito» no es decir campo libre donde la imaginación creadora del investigador pueda atribuir cualidades o establecer relaciones a su gusto. Al contrario, precisamente porque existe ese peligro, aquí más que en ningún otro terreno la investigación ha de atenerse rigurosamente a los textos y documentos. El problema consiste en realizar una doble lectura de un mismo texto: la lectura histórica y la mítica o metahistórica.

Ce-Acatl-Quetzalcóatl: ¿Qué se oculta detrás de esta apelación? A esta pregunta cabe responder de dos maneras diferentes y ambas válidas: o bien respondemos desde los datos históricamente verificables, tratando de situar a este personaje en un espacio y en un

tiempo determinado, o bien ensanchamos nuestra óptica y nos preguntamos no solamente quién era *Quetzalcóatl*, sino, sobre todo, quién era *Quetzalcóatl* para los toltecas. El matiz no carece de interés en el ámbito religioso, como tendremos ocasión de ver posteriormente.

No nos sería muy difícil situar a *Quetzalcóatl* histórica y geográficamente. Pero de la lectura de los textos, de cada página, de cada línea, se desprende un personaje que se resiste a ser limitado por categorías de espacio o de tiempo.

En efecto, los documentos que nos han llegado y que nos hablan de la historia de este hombre (que existió realmente) nos hablan de la dimensión mítica, que es la dimensión que más interesa a los cronistas y a los informadores indígenas de los cronistas. Y son conocidas las contradicciones aparentes que una narración mítica presenta a una mentalidad racional, dada la naturaleza fluida, inasible, movediza, del mito. Tales contradicciones no son sino aparentes, pues para el creyente la verdadera realidad histórica es aquella que es estudiada a la luz del mito. Sahagún, por ejemplo, no nos ofrece un tratado sobre *Quetzalcóatl*. Se limita a transmitirnos lo que este personaje significaba para aquellos que creían en él, lo que ellos mismos le transmitieron a él.

Tratándose de un mito, aun cuando a veces nos fuera posible situar en el tiempo y en el espacio a algunos personajes, hemos de admitir una gran diferencia entre el personaje histórico y el personaje «vivido» por el creyente. Y ahí es precisamente donde interviene el carácter estrictamente específico del mito: dando al dato histórico una perspectiva metahistórica.

Comenzaremos presentando el conjunto de testimonios que hemos recogido sobre el *Quetzalcóatl* histórico; a continuación abordaremos su verdadera personalidad mítica e intentaremos ver cómo estos dos personajes se completan, se iluminan y se explican mutuamente en la perspectiva metahistórica de que acabamos de hablar.

PERSONALIDAD HISTORICA

A) *Sahagún*

Nos le presenta como rey de Tula. Pero no se encuentra en Sahagún una gran profusión de detalles relativos a su vida terrestre. Nos cuenta, no obstante, las estratagemas de que fue víctima *Quetzalcóatl* al final de sus días por parte de sus enemigos. Según Sahagún (1), *Titlaocan*, que no es sino *Tezcatlipoca*, uno de los nigromán-

---

(1) Sahagún, Bernardino de: *Historia general de las cosas de Nueva España*, libro III, capítulo IV. Edición de Pedro Robredo, t. I, p. 269.

ticos o brujos, había venido a visitar a *Quetzalcóatl,* anciano y enfermo, y le había ofrecido una medicina «muy buena y saludable, y se emborracha el que la bebe; si quisiéreis beber, emborracharos ha, y ablandaros ha el corazón, y sanaros ha, y acordárseos ha los trabajos y fatigas de la muerte y de vuestra vida».

El nigromántico *Titlaocan* le dice que se vaya a *Tullantapallan* y le invita a beber. *Quetzalcóatl,* habiendo bebido dos veces, se puso a llorar tristemente y su corazón se ablandó. Lo que había bebido era vino blanco de la tierra, hecho de agaves que se llaman *teometl.* Durante seis capítulos continúa Sahagún exponiéndonos las maquinaciones urdidas por sus enemigos entre los habitantes de Tula, tendientes a destruir la fe que éstos, los tulanos, tenían en su prócer. Agotado por las intrigas de sus enemigos, *Quetzalcóatl* decidió abandonar Tula y partir para *Tlapallan* y decidió al mismo tiempo llevarse consigo todas las riquezas y todas las artes que había enseñado a los toltecas, pues, según el manuscrito de los *Cantares mexicanos,*

> «Los toltecas eran sabios; la *toltecayotl,* el conjunto de sus artes, su sabiduría, todo procedía de *Quetzalcóatl...* los toltecas eran muy ricos, eran muy felices, nunca tenían pobreza o tristeza... los toltecas eran experimentados, tenían por costumbre dialogar con su propio corazón... conocían experimentalmente las estrellas, les dieron sus nombres. Conocían su influjo, sabían muy bien cómo marcha el cielo, cómo da vueltas...» (2).

En su marcha pasó *Quetzalcóatl* por *Quauhtitlan,* que a partir de ese día se llamó *Huehuequauhtitlan,* pues «al mirarse en un espejo se había visto muy viejo».

Quetzalcóatl realizaba prodigios por todas partes por donde pasaba. Después de haber hecho levantar un puente sobre el río *Tepenaoayan,* los nigrománticos salieron a su encuentro y le hablaron así:

> «Idos en hora buena y dejad todas las artes mecánicas de fundir plata y labrar piedras y maderas y pintar y hacer plumaje y otros oficios» (3).

Los nigrománticos robaron todo lo que *Quetzalcóatl* poseía. En otro encuentro con otro brujo éste le obliga de nuevo a beber vino y le embriaga. En el camino los pajes de *Quetzalcóatl* mueren de frío entre el *Popocatepetl* y el *Iztacçiuatl.* Realizaba grandes obras y daba nombres a las montañas y a los ríos:

---

(2) *Cantares mexicanos.* Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. 1.ª parte: Poesía Nahuatl II. Edición y traducción de Angel María Garibay K. Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional. México, 1964 (citado por Portilla, León, en: *Quetzalcóatl,* México, 1968, p. 33).

(3) Sahagún, *o. c.*, cap. XIII, p. 280.

«Cuando llegó a la ribera del mar, mandó hacer una balsa formada de culebras, que se llama *coatlapechtli*, y en ella entró, y asentóse como en una canoa; y así se fue por la mar navegando, y no se sabe cómo ni de qué manera llegó al dicho *Tlapallan*» (4).

B) *Mendieta*

Para Mendieta (5), *Quetzalcóatl* es hijo de *Iztamixcoatl* y de su amante *Chimalmatl*. Era soltero, muy virtuoso y penitente, se horadaba las orejas y la lengua «no por servir al demonio, sino contra el vicio de oír y de hablar».

Era rey de Cholula, venido de la parte de Yucatán, blanco, de ojos negros, con una gran barba redonda. Se quedó en Cholula durante veinte años, al cabo de los cuales

«... se tornó por el camino por do había venido, llevando consigo cuatro mancebos principales y virtuosos de la ciudad; y desde *Guazacalco* los tornó a enviar; y entre otras doctrinas que les dio fue que dijesen a los vecinos de la ciudad de *Cholula* que tuviesen por cierto que en los tiempos venideros habían de venir por la mar, de hacia donde sale el sol, unos hombres blancos con barbas largas, como él, y que serían señores de aquellas tierras, y que aquéllos eran sus hermanos, y los indios siempre esperaban que se había de cumplir aquella profecía, y cuando vieron venir a los cristianos, luego los llamaron dioses, hijos y hermanos de *Quetzalcoatl*, aunque después de que conocieron y experimentaron sus obras, no los tuvieron por celestiales» (6).

La discordancia entre Sahagún y Mendieta es sorprendente, pues mientras el primero lo presenta como rey de Tula, para el segundo es rey de Cholula. Sahagún, al hablar de Cholula, nos dice que había sido fundada por los que habían huido de Tula cuando *Quetzalcóatl* se fue para *Tlapallan* (7).

Después de haber resumido a Sahagún, Mendieta nos cuenta el origen del calendario: los dioses *Oxomoco* y *Cipactonal* querían dar un cómputo a los hombres, pero antes pidieron consejo a «su nieto *Quetzalcóatl*, que era el ídolo de Cholula». Esto sucedió en Cuernavaca, en dode «aún hoy día hay un barranco en el camino de Cuernavaca a Yaupetec», donde se pueden ver esculpidas las imágenes de *Oxomoco* y *Cipactonal*.

---

(4) *Ibid.*, cap. XIV, p. 282.

(5) Mendieta, Fray Gerónimo de: *Historia eclesiástica indiana...* (sacada de cartas y otros borradores del autor), México, 1945, pp. 100-101.

(6) L. c.

(7) Sahagún, libro III, cap. XII, t. I, p. 278.

C) *Clavigero*

Hace un extracto de Sahagún, añadiendo algunos detalles sobre el culto a *Quetzalcóatl* entre los cholultecas. Parece que los habitantes de Cholula concedieron el gobierno de su ciudad a los jóvenes que *Quetzalcóatl* dejó partir una vez llegados al borde del mar. Estos jóvenes contaron unos que *Quetzalcóatl* había muerto, otros que había desaparecido. Clavigero concuerda con Sahagún (8).

D) *Durán*

Quetzalcóatl aparece como *Topiltzin,* último rey de los toltecas, y como *Huemac,* gran sacerdote tolteca. Durán no debe estar muy bien informado, pues sabemos por los Anales de *Cuauhtitlan* (9) que después de *Quetzalcóatl* hubo todavía cuatro reyes en Tula: *Matlaxochitl, Matlacoatzin, Tlicohuatzin* y *Huemac* (10).

E) *Orozco y Berra*

Resume a Torquemada diciendo:

> «Establecido que estuvo el reino de Tollan, aparecieron en la provincia de Pánuco algunas personas vestidas de trajes talares, cubiertas las cabezas, sin reencuentro de guerras, y antes bien, recibidas y festejadas en todas partes, atravesaron de las costas al interior de las tierras, llegando al fin a Tollan, en donde se los admitió con la mayor benevolencia. Los recién llegados eran extranjeros. Sabían labrar los metales y las piedras, el cultivo de la tierra y multitud de otras industrias, por lo cual se les tenía en gran estima y se les hacía honra. El jefe de los extranjeros era *Quetzalcóatl.* Era hombre blanco, crecido de cuerpo, ancha la frente, los ojos grandes, cabellos largos y negros, la barba grande y redonda. Casto, muy amigo de la paz, pues se tapaba los oídos cuando se hablaba de la guerra. Inteligente y justo, sabedor de las ciencias y de las artes, con su ejemplo y su doctrina predicó una nueva religión, inculcando el ayuno, la penitencia, el amor y el respeto a la divinidad. Su predicación encontró entre los tulanos inmenso número de prosélitos, llegando a ser el pontífice de su culto. Entonces gozó Tollan de una edad abundante y próspera, cual el reinado de Saturno. Sabio, sacerdote, legislador y taumaturgo, nadie como él era querido y reverenciado» (11).

---

(8) Clavigero, Francisco Javier: *Historia antigua de México.* Edición y prólogo del R. P. Mariano Cuevas. México, 1958, t. II, pp. 67-72.

(9) *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles* (traducción directa del nahuatl por el licenciado don Primo Feliciano Velázquez), México, 1945, pp. 11-12.

(10) Durán, Fray Diego: *Historia de las Indias de Nueva España* (escrita en el siglo XVI, publicada por Angel María Garibay K.), México, 1967, t. I, pp. 9-15; t. II, p. 507.

(11) Orozco y Berra: *Historia antigua de las culturas aborígenes de México,* México, 1954, página 154.

También saca extractos de Sahagún en el libro III de su *Historia general,* y nos dice:

«Mudable es la fortuna de este mundo y la de *Quetzalcóatl* menguó al cabo. El dios *Tezcatlipoca* bajó del cielo por el hilo de una araña, tomó la forma de un anciano presentándose en la casa de su enemigo; rechazado primero, admitido después, intimó al pontífice que abandonara la ciudad, persuadiéndole a fuerza de ruegos tomara el vino blanco de la tierra sacado del *teometl;* resistió el sabio, pero vencido por las súplicas saboreó el pérfido licor y se embriagó. La vista de su falta le produjo entre el pueblo gran discrédito. *Tezcatlipoca,* por otros nombres *Titlacauan* y *Tlacahuepan,* se convirtió en un indio forastero que, desnudo y bajo la denominación de *Tobeyo,* se sentó a vender ají verde en el mercado de *Tollan. Huemac,* rey de los tulanos, tenía una hija, doncella muy hermosa, la cual acertó a distinguir al *Tobeyo,* y antojósele tanto que enfermó de amores. Para curarla, pues se moría, fue preciso buscar al *Tobeyo,* traerlo a palacio, vestirle y dárselo por esposo. Matrimonio tan desigual disgustó a los vasallos, quienes prorrumpieron en destemperadas murmuraciones. A fin de acallar el disgusto público, *Huemac* decidió deshacerse de su importuno yerno; envióle a la guerra de *Coatepec,* ordenando secretamente a sus capitanes lo hicieran perecer. En la batalla dejaron abandonado al *Tobeyo* con los pajes, enanos y cojos; mas cuando los enemigos los acometieron, pelearon con tanto brío que salieron vencedores. Fue indispensable que *Huemac* y los tulanos salieran a recibir al plebeyo con gran fiesta, poniéndole las armas *quetzalapancayotl* y *xiuhxhimalli,* divisas de los triunfadores. Para solemnizar el triunfo, *Tlitacahuan* reunió una gran multitud para cantar y bailar; entretúvolos hasta la media noche, en que los danzantes se despeñaban en el barranco texcallanco, convirtiéndose en piedras; en figura de un valiente guerrero *tequilhua* dio muerte a muchos guerreros... Funestos presagios de ruina se veían por todas partes. Volaba no distante de la tierra el *Iztaccuixtli* pasado con una flecha; la sierra de Zacapán arrojaba llamas por la noche; llovieron piedras, y cayó del cielo una gran piedra a la cual llamaron *techcatl,* sobre la cual sacrificaban a los que querían morir. A la peste siguió el hambre, faltaron los mantenimientos y los que se encontraban eran mortíferos. Tanto arreciaron las calamidades que *Quetzalcóatl* decidió abandonar *Tollan.* Ninguna súplica le detuvo, poniéndose en camino en compañía de sus parciales. Quemó sus casas, sepultó sus riquezas, dio libertad a los pájaros y precedido de músicos flautistas, se alejó para siempre de la ingrata ciudad. Detenido dos veces en el tránsito por los ruegos de sus sectarios, no mudó de propósito; aseguraba ir a *Tlapallan,* al llamado de su señor, e iba a ver el sol. Por el tránsito fue haciendo prodigios... Afligido por la pena, mirando morir a sus pajes, enanos y corcobados, por el frío entre los volcanes, abandonado de casi todos, logró por fin llegar a *Cholollan.* Recibido en amorosa hospitalidad pudo reposar tranquilo, predicando y estableciendo su doctrina. Algún tiempo,

casi por veinte años permaneció en la ciudad santa, desempeñando un papel de pontífice, hasta que al cabo miró desvanecerse su felicidad como la vez primera. Sus jurados enemigos, los tulanos, vinieron con poderosos ejércitos contra él; al rumor de los aprestos, *Quetzalcóalt* abandonó *Chalollan*. Con cuatro de sus discípulos se fue a la costa del golfo, y llegado a la mar, en la boca de *Cuatzacalco*, bien se metía por las aguas que le abrían paso, ya tendió su capa que le sirvió de barca, ya, finalmente, construyó de serpientes una balsa...» (12).

Nos damos cuenta en seguida de que esta narración no concuerda con el texto de Sahagún, del que se pretende un extracto. En cuanto a Torquemada, Orozco y Berra se limita a transmitir sin juzgar y así se explica que nos haya transmitido lo siguiente:

«Los tulanos tomaron y talaron a Chalollan apoderándose del país circunvecino. Esto, no obstante, los de la ciudad santa deificaron a *Quetzalcóatl*, eligiéndole y adorándole como a su principal dios. Los de Tollan, a su ejemplo, rindieron honores divinos a su gran jefe, elevándole a los altares bajo los nombres de *Tezcatlipoca, Tlitacahuan* y *Tlacahuecan*» (13).

La versión de Sahagún nos parece más verosímil cuando nos dice que *Quetzalcóatl* salió de Tula porque quiso, y no de Cholula y forzado. Sus discípulos, después de haberle acompañado hasta *Cuatzacualco*, volvieron a tomar el gobierno de Cholula. Tampoco nos dice que fuera bajo el nombre de *Tezcatlipoca* como los tulanos le habían erigido un templo. Le erigieron uno, en efecto, pero a su advocación directa.

Como aportación personal, Orozco y Berra añade:

«Como civilizador *Quetzalcóatl* introduce en el país las artes útiles y de ornato, la agricultura, la mecánica, el tejido, el labrado de los metales y piedras preciosas constituyen sus más ricos presentes; la excelencia de los artefactos es tan palpable que para ponderar a los artífices se escoge la palabra tolteca» (14).

Termina diciendo que «enseñó nueva ley, con práctica de muchos puntos semejantes a los cristianos, dejando derramado el culto de la cruz» (15). Punto este último interesante, ciertamente, pero que no

---

(12) *Ibid.*, p. 155.

(13) *Ibid.*, p. 156.

(14) L. c.

(15) Clavigero, *o. c.*, t. II, p. 70, nota 7, alude a la obra de Sigüenza y Góngora, desaparecida hoy, y que tuvo como título, según Betancourt y Eguiara: *El Fénix de Occidente, Santo Tomás Apóstol, nombrado Quetzalcóatl, hallado entre las cenizas de antiguas tradiciones, conservado en piedras y en los cantares de los toltecas, de los teochichimecas y de los mexicanos.*

debe en modo alguno desviar nuestra atención, pues no tiene nada que ver con el objeto de nuestra investigación.

Orozco y Berra es, por otra parte, de los que creen que el Cristianismo había sido predicado ya en América hacia los siglos X y XI por misioneros escandinavos, y *Quetzalcóatl,* según nuestro autor, debe ser identificado con un misionero irlandés de esta época. El calendario tolteca sería tan sólo una imitación o un remedo del calendario juliano. Si el cristianismo no se conservó en su pureza primitiva fue porque los herederos de los toltecas lo deformaron para adaptarlo a sus costumbres primitivas y rudas. De ahí las deformaciones —los restos— de conventos de frailes y monjas que los españoles encontraron a su llegada.

La tesis de Orozco no merece nuestra atención. Otro tanto hay que decir de las etimologías cabalísticas de Sigüenza y Góngora tendientes a probar que *Quetzalcóatl* significa «Tomás», y otras singularidades por el estilo.

F) *Anales de Cuauhtitlan*

Es, sin duda, el mejor documento que podemos ofrecer sobre *Quetzalcóatl,* además de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* que proponemos en la parte mitológica. Recibe también el nombre de *Códice Chimalpopoca* o *Leyenda de los Soles.* Su contenido es astrológico y el valor de sus informaciones sobre la vida, la muerte y la segunda vida de *Quetzalcóatl* es muy valioso (16). He aquí un resumen de su contenido:

Su madre había quedado encinta después de haberse tragado un *chalchiuitl* (esmeralda bruta, símbolo del agua y de la fecundidad) y dio a luz a *Quetzalcóatl* en *Ce-Acatl,* es decir, *1-Caña (Ce-Acatl* significa la fecha: el principio mítico). Cuando tuvo nueve años quiso ver a su padre, y le fue señalado el lugar donde su padre había sido enterrado. Desenterró los huesos de su padre y los enterró de nuevo en la casa real llamada *Quillaztli.* A la edad de veintiocho años se fue de *Cuextlan* a *Tollantzinco,* donde se quedó durante cuarenta años y donde fabricó su tienda o casa de tablas verdes, que era su casa de ayuno. A esta ciudad vinieron a buscarle los toltecas para hacer de él su rey y su sacerdote. A propósito de su estancia en Tula, los *Anales* nos dicen:

> «En 2-Acatl edificó *Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatl* su casa de ayunos, lugar de su penitencia y oración; edificó cuatro aposentos,

(16) *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles* (traducción directa del nahuatl por el licenciado don Primo Feliciano Velázquez), México, 1945.

el uno de tablas verdes, otro de corales y de caracoles y el otro de plumas de *quetzalli,* donde oraba y hacía penitencia y pasaba sus ayunos... Se componía sus espinas en lo alto de *Xicocotl,* en *Huitzcoc,* en *Tzincoc*... Hacía de piedras preciosas sus espinas, y de *quetzalli* sus *acxoyatl* (ramos de laurel). Sahumaba las turquesas, las esmeraldas y los corales; y su ofrenda era de culebras, pájaros y mariposas, que sacrificaba.»

«Se cuenta que idolatrando oraba dentro del cielo y que invocaba a *Citlalyncue,* a *Citlallatonac*... Daba voces, según sabía en el *Omeyocan* (lugar de dos), que está sobre los nueve cielos... En su tienda, además, descubrió gran riqueza de esmeraldas, turquesas finas, oro, plata, corales, caracoles, descubrió igualmente el cacao de varios colores, y el algodón listado. Era muy gran artífice. Sus obras de loza en que comía y bebía eran pintadas de azul, verde, blanco, amarillo y colorado...»

«Cuando vivía no se mostraba públicamente. Estaba dentro de un aposento muy oscuro y custodiado; le custodiaban sus pajes en muchas partes, que cerraban. Su aposento era el último, y en cada uno estaban sus pajes, y en ellos había esteras de piedras preciosas, de plumas, de *quetzalli,* y de plata... Se refiere que cuando vivía *Quetzalcóatl,* reiteradamente quisieron engañarle los demonios para que hiciera sacrificios humanos matando hombres. Pero él nunca quiso ni condescendió porque amaba mucho a sus vasallos, que eran los toltecas, sino que su sacrificio era siempre sólo de culebras, aves y mariposas que mataba. Se cuenta que por eso enfadó a los demonios, que comenzaron a escarnecerle cuando le dijeron lo que querían para molestarle y hacerle huir, como en efecto sucedió» (17).

Continúan los *Anales* hablándonos de las asechanzas de los enemigos de *Quetzalcóatl* para expulsarle de Tula. Coincide fundamentalmente con Sahagún. También, según los *Anales,* se fue a *Tlillan-Tlapallan,* ese lugar misterioso que aparece en casi todos los autores sin que sepamos a ciencia cierta dónde se encuentra. Los *Anales* añaden a *Tlillan-Tlapallan* un atributo: «el quemadero». Debe tratarse de un lugar metafórico más que real. *Tlillan-Tlapallan* significa el lugar de lo rojo y de lo negro (18). En efecto, era el lugar escogido por *Quetzalcóatl* donde: «luego que se atrevió, él mismo se prendió fuego y se quemó: por eso se llama el quemadero allí adonde fue *Quetzalcóatl* a quemarse». Después de haberse quemado, sus cenizas se elevaron hacia el cielo. *Quetzalcóatl* descendió a los infiernos y reapareció al cuarto día en forma de estrella de la mañana.

---

(17) *Ibid.*, p. 8.

(18) Posiblemente se trata de una alusión al lugar de procedencia de esos dos colores, empleados en la escritura maya.

G) *Motolinía* (fray Toribio Benavente)

Provincial de los franciscanos, uno de los doce que llegaron a México en 1524, fray Toribio Benavente, nos ha dejado buenos documentos sobre la persona histórica de *Quetzalcóatl* (19). En cuanto a sus orígenes, nos dice en el prefacio de sus *Memoriales:*

> «El mismo viejo *Itzamixcóatl* ovo otra mujer llamada *Chimalmatl*, de la cual ovo un hijo que se llamó *Quetzalcóatl*. Este salió hombre honesto y templado. Comenzó a hacer penitencia de ayuno e disciplinas e predicar, según se dice, la ley natural... dicen que comenzó el sacrificio y a sacar sangre de las orejas y de la lengua, no por servir al demonio, según se cree, mas por penitencia contra el vicio de la lengua y del oír; después el demonio aplicólo a su culto y servicio» (20).

Jacques Lafaye, comentando el texto de Motolinía, dice que esta ascesis inspirada en la moral natural, podía preparar el terreno a la leyenda de *Quetzalcóatl-Santo Tomás* en el siglo XVIII (21). Cuando habla de la relación entre *Quetzalcóatl* y el calendario, habla también de Venus y dice:

> «La causa y razón porque contaban los días por esta estrella y le hacían reverencia y sacrificio, era porque estos naturales, engañados, pensaban que uno de los principales de sus dioses, llamado *Topiltzin*, por otro nombre *Quetzalcóatl*, cuando murió y de este mundo partió, se tornó en aquella resplandeciente estrella» (22).

Nota final a los testimonios históricos

Fácil es percatarse de que los textos que acabamos de aducir no nos permiten establecer sino un tenue hilo histórico alrededor de la persona de *Quetzalcóatl*. Inmensas lagunas, flagrantes contradicciones nos impiden, por ejemplo, afirmar con toda seguridad que haya venido de Yucatán hacia Tula y Cholula o a la inversa. Recordemos asimismo que *«Quetzalcóatl»* era un apelativo de significación análoga al *«Caesar»* de los romanos. Todos los reyes-sacerdotes de Tula recibían ese nombre.

---

(19) Motolinía (Fray Toribio Benavente): *Memoriales*, publicado por García Icazbalceta (hijo) en 1903. *Historia de los indios de la Nueva España*, edición Kingsborough, Londres, 1848; edición Icazbalceta, México, 1858; obra estudiada y ordenada por Ricard R.: *Remarque bibliographique sur les ouvrages de Fray Toribio Motolinía*, Journal de la Société des Américanistes. 11ème. série, t. XXV, 1933, pp. 139-151.

(20) *Memoriales*, p. 13.

(21) Lafaye, Jacques: *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, París, 1974, p. 189.

(22) Motolinía: *Memoriales*, p. 57.

En el siglo XVI los aztecas dominaban en el Altiplano y el eclecticismo que practicaban respecto a los pueblos sometidos tenía como consecuencia que, junto a los botines de las guerras y a los tributos, llegaban a Tenochtitlan un número respetable de dioses extranjeros. Lejos de combatirlos, los sacerdotes, deseosos de reducirlos a un todo orgánico, se esforzaron por brindar explicaciones de parentesco entre los dioses, unificando a unos, multiplicando otros. Este fenómeno integrador, cuyas motivaciones políticas no son difíciles de imaginar, dificulta seriamente la labor del investigador.

¿Quién fue, pues, Quetzalcóatl?

Hubo ciertamente un hombre que se llamó *Quetzalcóatl* y cuya existencia está indudablemente ligada a la ciudad de Tula. ¿Pero en qué época? Los testimonios que acabamos de aducir nos hablan unánimemente del *Quetzalcóatl* del siglo X. Los *Anales* son particularmente precisos, pues nos dan la fecha exacta de su nacimiento y de su muerte. Pero sabemos que el culto a *Quetzalcóatl* o, mejor dicho, a la serpiente emplumada en el Altiplano de México es anterior al siglo X. Existió siempre, se podría decir. Y en este caso nos parece lógico pensar en la existencia de otro *Quetzalcóatl* que existió también realmente y que debe encontrarse a la base de todo el «asunto *Quetzalcóatl*». La naturaleza y la historia de este primer personaje no nos interesan; si nos hubiesen interesado nos hubiesen sido transmitidas. No obstante estamos persuadidos de que ya en tiempos de los últimos cazadores nómadas que precedieron a la aparición de la agricultura debió existir un germen de este mito, al menos en su contenido astral. Y el dualismo de que es portador hay que buscarlo en esos dos modos de vida que han resumido la historia de la humanidad hasta nuestros días: la caza y la agricultura. Suponemos que este germen fue desarrollándose al contacto con la agricultura naciente, transformándose a medida que aceptaba nuevos elementos y definiéndose a medida que rechazaba otros. Largo proceso de formación que debió extenderse por un período no menor de tres mil años antes de Cristo. Evidentemente, cada pueblo debió darle un nombre distinto, incluso introducir en él variantes culturales propias, y así tenemos, por ejemplo, el último *Quetzalcóatl* maya, de nombre *Kukulklan.*

Los toltecas del siglo X eran conscientes de que con *Quetzalcóatl* el mito eterno del Altiplano tomaba una forma física y palpable. Tenían conciencia de asistir a una encarnación en los hechos de lo que había sido y transmitido hasta entonces.

La aparición del reformador *Quetzalcóatl,* la reacción de los antirreformistas y la invasión de la península maya se prestaban a hermosos paralelismos con la dimensión astronómica del *Quetzalcóatl* de la tradición.

El verdadero prototipo de *Quetzalcóatl* sobre el que toma forma toda la tradición es el sacerdote del siglo X, quien, a su vez, se convierte en un nuevo tipo de una nueva tradición. Y ese es un punto original del mito que nos ocupa, a saber: que el prototipo no se sitúa cronológicamente en el principio cósmico, sino en el centro de la historia, dando su verdadero sentido a todo lo que ha precedido y a todo lo que vendrá después. Sin embargo, nada se opone a que en una dimensión intemporal intentemos ver cómo el mito aporta esa visión metahistórica de que hemos hablado. Y a partir de esa perspectiva metahistórica podremos ciertamente seguir afirmando que el mito (prototipo) se sitúa en el principio cósmico.

Es evidente que el antagonismo clásico entre *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl* alcanza su más alta expresión trágica con ocasión de estas guerras intestinas. Pero hay que añadir inmediatamente que estas querellas no son nuevas; son, al contrario, muy antiguas. Nos atreveríamos incluso a decir, sin miedo a equivocarnos, que estas disputas entre vecinos constituyeron durante siglos el *leit motiv* de la historia de esa región. La reforma y la contrarreforma, con sus consecuencias políticas, constituyen la médula de la historia desde tiempos inmemoriales de dos culturas hermanas que viven la una junto a la otra, a saber: la de inspiración astral y la de inspiración agrícola, y ello cualesquiera que hayan sido los detentores de la hegemonía cultural y política. Tales situaciones, vividas por generaciones y generaciones como tragedias periódicas, terminan por engendrar un mito que toma forma a medida que los acontecimientos se repiten como un ciclo cósmico. Si echamos una mirada a la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (23) nos convenceremos de que este antagonismo entre *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca,* las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, respectivamente, es proyectado incluso sobre los mitos cosmogónicos, como si el nacimiento de nuestro mundo hubiese sido el resultado de la oposición de contrarios actuales, pero que son vividos como eternos.

Si hubiéramos de resumir lo que sabemos de *Quetzalcóatl* en cuanto hombre histórico, diríamos que fue un rey-sacerdote de Tula, hacia el siglo X, gran reformador, tanto en el orden religioso como

(23) *Historia de los mexicanos por sus pinturas.* Edición de Angel María Garibay K. en *Teogonía e historia de los mexicanos,* México, 1965, pp. 37-38.

en el político-social. Portador de una religión no violenta, amante de las ciencias y de las artes, promotor de la perfección interior del hombre, a la edad de cincuenta y tres años fue víctima de sus enemigos y hubo de abandonar su reinado prometiendo una nueva venida.

Sabemos que al final de sus días se inmoló por el fuego en la región de *Tlapallan,* lugar de lo rojo y de lo negro, como hemos dicho.

Y aquí hemos de poner punto final a la investigación histórica. Que haya sido rey, que haya tenido enemigos y que éstos le hayan destronado, que se haya suicidado o que haya desaparecido... nada hay en ello de sorprendente, nada de inverosímil; la historia puede aceptarlo en la medida en que hay testimonios. Pero que sus cenizas se haya elevado al cielo y que se haya transformado en estrella de la mañana después de haber descendido a los infiernos... eso la historia no puede admitirlo, no debe admitirlo, en la medida en que no hay testimonios, lo cual no significa que la historia deba negarlo, sino reconocer simplemente que tales hechos no son de su competencia.

PERSONALIDAD MITICA

Los orígenes

¿Tiene *Quetzalcóatl* un origen? En caso afirmativo, ¿es hijo de un hombre o es hijo de un dios? Lógicamente, al menos según nuestra lógica occidental, un dios no debe (no puede) proceder de ningún otro antecedente, pues ello disminuiría su autonomía en cuanto a la existencia, haciéndole depender de otro principio extrínseco.

Si bien es cierto que sobre el principio de *Quetzalcóatl* los documentos nos proporcionan una información tan abundante como contradictoria, no hemos encontrado ninguno que le atribuya a *Quetzalcóalt* su propio origen. El que le atribuye el principio más noble le hace hijo de dioses. Es el caso del *Códice Zumárraga* o *Historia de los mexicanos por sus pinturas:*

> «En la historia de este pueblo salvaje se cuenta que había un dios llamado *Camaxtli*, que tomó por mujer una diosa, llamada *Chimalma,* la que de él tuvo hijos, entre los cuales hubo uno de nombre *Quetzalcóatl*» (24).

Los *Anales de Cuauhtitlan* también se esfuerzan por atribuir a *Quetzalcóatl* orígenes nobles (25). Es hijo de *Chimaman* (se identifica

(24) *Historia de los mexicanos por sus pinturas,* edición citada, p. 112.

(25) *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles,* edición citada, p. 7.

con *Chimalma*, de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas)*, la cual concibe sin intervención de hombre, después de tragarse un *chalchiuitl* (esmeralda).

Observemos, sin embargo, que la estructura del mito es la misma que la del mito sobre el nacimiento de *Huitzilopochtli*. En todo caso es curioso tener en cuenta que la tradición ha tolerado esa transposición de estructura (26).

Tanto en los *Anales* como en la *Histoyre du Méchique* (27) aparece *Quetzalcóatl* como el símbolo del bien, de la luz, mientras que *Tezcatlipoca* lo es de las fuerzas del mal, de las tinieblas. Pero guardémonos de simplificar demasiado las cosas. Pues si es cierto que la persona de *Quetzalcóatl* es misteriosa y ambivalente, no es menos misteriosa y fluida la de *Tezcatliploca*. Y si no podemos negar que, según los textos de los que hablamos, todo hace pensar en un dualismo, clásico en la historia de las religiones y en filosofía, nos sorprende sobremanera el bien realizado por *Tezcatliploca*. La dualidad existe, es cierto, y se explica históricamente por la dualidad misma existente en la sociedad tolteco-azteca: la agrícola y la astral. Pero este concepto de dualismo corresponde sólo en parte al nuestro. Personalmente pensamos que el dualismo, en su coincidencia con nuestro concepto de tal, ha debido existir en la base de toda esta mitología. Si dicho dualismo no ha llegado a nosotros *neto*, polarizados en dos principios de signo radicalmente opuestos, se debe principalmente a la insuficiencia de nuestras fuentes y a una síntesis inacabada. Podemos presumir que sólo poseemos algunos fragmentos incompletos de viejas tradiciones que precedieron a la época histórica. Fragmentos, transcripciones de nombres de dioses, atribuciones a un dios de lo que es característico de otro; trátase de avatares muy explicables si no olvidamos el sincretismo que ha caracterizado siempre a la religión mexicana.

Por razones que aún quedan por elucidar, ningún detentor del poder y hegemonía político-cultural logró en Mesoamérica llegar a una síntesis total de los elementos culturales que componían el mosaico mesoamericano. Inexplicablemente asistimos a la destrucción de *Teotihuacán* y a la de *Tula*, al abandono de los centros mayas... y una crisis de signo parecido estaba germinando en México a la llegada de los españoles, la muerte de *Tlacaélel* habia abierto una brecha pro-

---

(26) Cf. Charency, Le Comte de: *Les naissances miraculeuses d'après la tradition américaine*, Amiens, 1892.

(27) *Histoyre du Méchique*, manuscrito del siglo XVI publicado en París en 1905 por Edouard de Jonghe. Nueva edición en español por Angel María Garibay K.: *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, 1965, pp. 114-115.

funda en la filosofía nahua y una crisis de valores se había apoderado ya del mismo emperador *Moctecuhzoma*, sin que los aztecas pudieran tampoco llegar a una integración cultural. De todas formas la conquista debía poner un punto final a un proceso que apenas acababa de comenzar.

Mendieta (28) le hace hijo de *Iztamixcohuatl* (serpiente de plumas blancas, dios de la Vía Láctea), que tuvo seis hijos de su primera mujer y el séptimo, *Quetzalcóatl*, de una segunda mujer. Como los mismos hechos nos son transmitidos en dos planos diferentes, el mítico y el histórico, no sabemos exactamente si *Iztamixcohuatl* era un hombre o un dios. A veces aparece como dios; con frecuencia aparece también como un viejo que habitaba en *Chicomoztoc.*

El Códice *Nuttall* (29) le presenta como hijo de *Mixtantecuhtli,* aunque a veces parece querer decir que es hijo de *Xolotl;* es curioso observar que *Quetzalcóatl* aparece también como el doble de *Xolotl.*

No hemos de extrañarnos si, con otras categorías mentales distintas de las nuestras, no se experimenta la necesidad metafísica de atribuir a un dios el principio de sí mismo, pues ello supondría una alta —y a veces artificial— elaboración filosófica que poco tiene que ver con una cosmovisión religiosa. Dicha elaboración filosófica supone toda la problemática metafísica del ser y del no ser, del cambio y del origen del ser. Es un rigor científico que tiende, por su naturaleza, a comprender lo que es por naturaleza ininteligible.

Vida y muerte de Quetzalcóatl

La *Histoyre du Méchique* (30) nos cuenta que la madre de *Quetzalcóatl* murió al darle a luz. (A pesar de ser una diosa muere, lo que nos confirma lo que acabamos de decir sobre la diferente óptica filosófica.)

El huérfano fue confiado a sus abuelos. Cuando tuvo unos nueve años fue devuelto a su padre, el que le tuvo en gran afección. Esta afección provocó la envidia de sus hermanos, quienes decidieron deshacerse de él dándole muerte. Para realizar su propósito lo llevaron sobre una roca que se llama *Tlachimoltepec* (piedra sobre la que se quema; sin duda un altar para sacrificios crematorios). Después de dar fuego a la roca se fueron seguros de la muerte de *Quetzalcóatl.*

---

(28) Mendieta, Fray Gerónimo de: *Historia eclesiástica indiana* (sacada de cartas y otros borradores del autor), México, 1945, t. II, p. 158.

(29) Códice *Nuttall,* mixteca, precortesiano (1468), de la colección de lord Zouche of Harryworth. Su contenido es histórico genealógico. Editado en 1902 en Cambridge, Massachusets, Estados Unidos.

(30) *Histoyre du Méchique,* edición citada, p. 112.

Mas éste se salvó de la muerte escondiéndose en un hueco que encontró en la roca. En cuanto pudo bajar, con su arco mató una pieza, que se apresuró a llevar a su padre. Tan veloz fue su carrera que logró llegar antes que sus hermanos, los cuales se maravillaron al verle.

Sus hermanos tuvieron nuevamente consejo contra él, y después de haberle hecho trepar a un árbol, intentaron abatirle tirándole flechas. *Quetzalcóatl* se hizo el muerto y cayó del árbol. Cuando pudo levantarse mató un conejo y lo llevó a su padre; y también esta vez llegó antes que sus hermanos. Le preguntó su padre que dónde estaban sus hermanos y *Quetzalcóatl* le respondió que no tardarían en llegar. El padre comprendió entonces las maquinaciones de sus otros hijos y *Quetzalcóatl* se escondió en otra casa.

Cuando los hermanos llegaron a la casa del padre, éste les preguntó dónde estaba *Quetzalcóatl,* y ellos le respondieron que no tardaría en llegar. El padre les preguntó entonces directamente por qué buscaban la muerte de su hermano, y ellos, al verse descubiertos, decidieron también dar muerte al padre, lo que llevaron a cabo sobre una montaña.

Se fueron entonces a buscar a *Quetzalcóatl* para decirle que su padre se había transformado en roca, y que él debería ofrecerle algo a aquella roca: leones, tigres, águilas, mariposas, pero como no quisiera obedecer, sus hermanos decidieron nuevamente matarle; mas esta vez *Quetzalcóatl* se sube a un árbol, o tal vez a la misma roca de su padre, y a flechazos mató a todos sus hermanos.

Entonces fue cuando sus vasallos, que le amaban mucho, vinieron a buscarle. De los cráneos de sus hermanos hicieron vasos para beber. Tomaron el camino de *México,* de *Tulancingo,* después llegaron a *Tula.* A partir de ahí nos son transmitidas las maquinaciones de *Tezcatlipoca* para expulsarle de Tula. Termina diciendo que murió en el interior de un árbol, o, según otra versión, «se fue a un lugar...», pero aquí termina el manuscrito, sin que nos sea posible saber de qué lugar se trata. Creemos que debe identificarse este lugar con el famoso *Tlillan Tlapallan* o el quemadero.

Sea cual fuere el fin de la vida de *Quetzalcóatl,* el texto que acabamos de leer es una joya de la literatura mítica nahua. Lo que es importante aquí, desde un punto de vista antropológico, es el estereotipo ético imprimido en la narración. Y desde el punto de vista mítico, la proyección, el enraizamiento en el pasado (así lo hicieron nuestros antepasados) de lo que ha sido recibido, y que se encuentra ahora presente en tal pueblo: de su escala de valores, queremos decir.

Quetzalcóatl aparece, pues, aquí como el símbolo que salva la tradición.

El mito es portador de una verdad. El mito es la cristalización, la encarnación en la palabra de las verdades eternas del grupo, que éste debe perpetuar si quiere perpetuarse a sí mismo. El mito es el eterno testimonio de los hombres de hoy a los hombres de mañana sobre lo que sucedió «al principio», dando a entender cómo lo que sucedió «al principio» explica lo que sucede ahora y explicará lo que sucederá mañana y lo que sucederá al final de los tiempos.

En lo que se refiere a la segunda vida de *Quetzalcóatl,* volveremos sobre ella, pues su importancia merece ser tratada aparte, dado que ella constituye lo principal del mensaje de *Quetzalcóatl.*

Génesis del mito

Los textos de que disponemos son, como decíamos, incompletos y a veces contradictorios dada la diversidad de las fuentes. Es, pues, peligroso aventurarse en hipótesis demasiado atrevidas, porque es éste un terreno extremadamente movedizo. No obstante, al interrogarnos sobre la génesis o formación del mito de *Quetzalcóatl* contamos con datos suficientes para reconstituirlo de una manera que no es únicamente hipotética (véase esquema adjunto).

CUADRO DIACRONICO DEL MITO DE QUETZALCOATL

PUEBLOS AGRICOLAS PRIMITIVOS	NOMADAS DEL NORTE	
	Toltecas	Chichimecas: Aztecas
Existencia del mito. Significado agrícola. Existe el dualismo con significado eminentemente agrícola. No desconocían los astros, porque en tiempos paleolíticos debió haber también pueblos cazadores nómadas, con una religión de dominante astral. Pero la significación del mito era fundamentalmente agrícola.	El dualismo se polariza claramente en astros y agricultura, con dominante agrícola. Aparición de *Quetzalcóatl,* personaje encarnado, y del nombre «Quetzalcóatl», de origen nahua.	Permanece el dualismo pero con dominante astral. Aparición de *Huitzilopochtli* y crisis ideológica en tiempos de Moctecuhzoma II. Mitificación de la Historia inconscientemente y también conscientemente por parte de los aztecas. Proyección retrospectiva hasta los orígenes cósmicos. El *Quetzalcóatl* del siglo X, centro de la Historia, del antes y del después.

Sabemos que el culto a *Quetzalcóatl* se desarrolló sobre todo en el Altiplano. Y también conocemos su relación de dependencia respecto a los astros (Venus). Ahora bien, las grandes culturas del Altiplano fueron siempre agrícolas, lo cual nos permite afirmar con alto índice de probabilidad que el mito de *Quetzalcóatl* tomó forma definitiva en un cuadro agrícola primitivo, desde el cual se fue transmitiendo a todos los pueblos que sucedieron en la comarca. Que en determinado momento histórico (siglo X) haya habido un rey, sacerdote de *Quetzalcóatl,* gran reformador y renovador de este culto, no contradice en nada cuanto estamos diciendo; ello confirma más bien la existencia del mito y del culto antes incluso de la aparición de este sacerdote.

Creemos, pues, que el mito primigenio tuvo una significación eminentemente agrícola, y esa era aún su significación fundamental en la época histórica, a pesar de la gran connotación astral que le aportaron los nómadas del Norte, connotación astral que no contradice los intereses del agricultor. Este siente en lo más profundo de su ser que su existencia y que su subsistencia dependen de los ciclos solares. Ciclos cósmicos que él no percibe como tales, sino como voluntades autónomas que podrían actuar de otra manera, pero que de hecho actúan así y no de otra manera. Sería catastrófico que el sol, irritado, se detuviese un día en su carrera. Esta posibilidad no es tan sólo una quimera para el antiguo mexicano. Sabe que «al principio», cuando el sol fue creado, se detuvo poco después, y que el mundo hubiera sido nuevamente destruido de no haber sido por la generosidad de los dioses *(Quetzalcóatl* entre ellos) que se sacrificaron para dar vida al sol.

a) *El calendario*

No hemos de olvidar tampoco que *Quetzalcóatl* es considerado como el fundador del calendario, como antes dijimos, y que el calendario comporta una visión cosmológica y sagrada del universo.

Todos los pueblos han experimentado la necesidad de medir el tiempo, y siempre lo hicieron jalonándolo con acontecimientos constantes: las fases de la luna, los ciclos del sol, que desaparece y vuelve cada día, la estación de las lluvias, la estación de los frutos, etc.

En el caso de los aztecas, esta medida era perfecta, geométrica. De este calendario es necesario tener una idea, aunque sea somera. No vamos aquí a extendernos sobre el tema, pues ello nos apartaría considerablemente de nuestro objetivo. Tampoco sería necesario, pues

es fácil hacerse una idea precisa refiriéndose a los trabajos sobre el tema de Alfonso Caso, Gerge Vaillant y Jacques Soustelle (31). Bastará enunciar aquí algunas consideraciones sobre las principales características de esta *Weltanschauung.*

Según la *Histoyre du Méchique* (32) «al principio», en el *treceno* cielo existían *Ometecuhtli,* el Señor de la Dualidad, y *Omeciuatl,* la Dama de la Dualidad. El *treceno* cielo se llamaba *Omeyocan,* lugar de nacimiento (lugar de dos). No es esta pareja inicial quien ha creado el mundo ni a los hombres. Como si el hecho de ponerse en contacto con el mundo de aquí abajo no fuese digno de ellos. Para hacer la creación crearon otros dioses, una especie de demiurgos. Estos, al cabo de seiscientos años de inactividad, crean sucesivamente el fuego, el calendario, las aguas, los hombres. El calendario es, pues, obra de los dioses, y por lo mismo, sagrado. Estamos ante un intento de racionalización tardío debido a los aztecas, como lo prueba el papel preponderante atribuido a *Hitzilopochtli,* que es un dios exclusivamente azteca, y por ende llegado tardíamente a México. Fueran cuales fueren las diferentes tradiciones míticas ulteriormente racionalizadas, el calendario tuvo su origen «ab initio». Hasta tal punto es esto cierto, que *Ometecuhtli* es el protector del primer signo del calendario *(cipatli),* y *Omeciuatl* lo es del último *(xochiquetzal).* Todo el devenir se encuentra así entre esas comillas de lo divino.

Una de las características particulares —y tal vez originales— del calendario azteca es que no únicamente servía para medir el tiempo, sino también el espacio. Lo primero que sorprende es la interdependencia entre el espacio y el tiempo. Habiendo observado año tras año que el mismo acontecimiento se produce en el mismo espacio y en el mismo momento, las cualidades de este acontecimiento son transpuestas al espacio y al tiempo en que el hecho acontece, en relación de efecto a causa. Por eso, el Este es fértil, abundante; el Norte es seco, árido, etc. Cada año, cada estación, cada semana, cada día, así como los cinco puntos cardinales (pues el centro debe ser considerado como el punto cardinal por excelencia) tienen su signo. Y todo lo que acontece bajo este signo se encuentra fatalmente marcado por la cualidad de éste. No hay, pues, un espacio sin un tiempo ni un tiempo sin un espacio. La cualidad del acontecimiento es determinada

---

(31) Soustelle, Jacques: *La pensée cosmologique des anciens mexicaines,* París, 1940, páginas 78 y ss. Vaillant, George: *Les aztèques du Mexique,* París, 1951, pp. 191-199. Caso, Alfonso: *El calendario mexicano,* México, 1958 (separata de *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia,* núm. 1, t. 17); *Los calendarios prehispánicos,* México, 1967; *La correlación de los años aztecas y cristianos,* México, 1939.

(32) *Histoyre du Méchique,* edición citada, pp. 102-103.

por la combinación del signo temporal y del signo espacial. Estas dos ruedas que, interfiriéndose dan al acontecimiento un signo benéfico o maléfico, constituyen ya, en todos los pueblos, lo que Rudolff Otto llama lo *ganz anderes* (33). Lo *ganz anderes* es lo que es «totalmente otro», que viene de otra parte, que se sitúa por encima de nuestra capacidad cognoscitiva y racionalizante, que dispone de su propia fuerza, que nos impone sus ritmos y nos hace dependientes de su voluntad: lo sagrado. *Quetzalcóatl*, al ser presentado como fundador del calendario, aparece como el pilar supremo de toda la cosmogonía nahua.

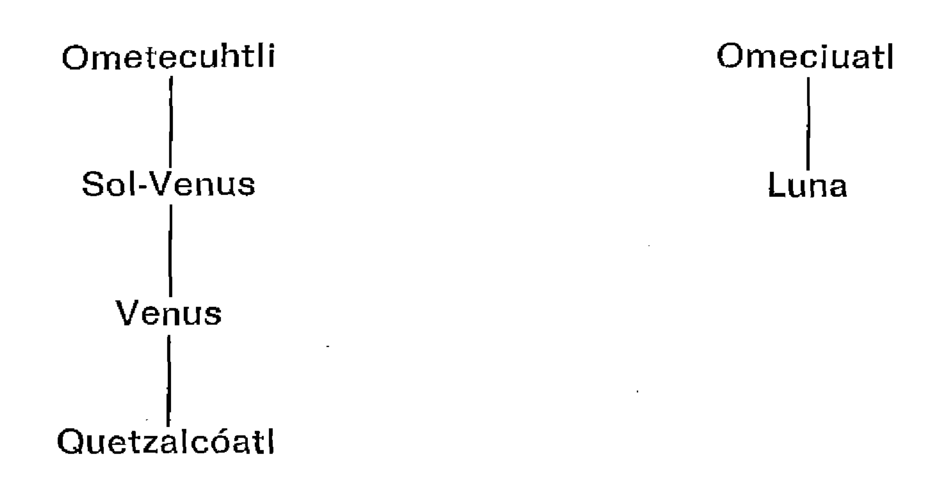
b) *Los astros*

Ahora bien, esta fuerza totalmente otra que los antiguos mexicanos descubrían en las manifestaciones espacio-temporales se polarizó sobre lo que se movía. Al igual que en la Antigüedad Clásica la curiosidad de los griegos presocráticos se vio atraída, por ejemplo, por el curso de un río, el miedo y la curiosidad de los mexicanos se fijó en los astros.

Ya hemos señalado hasta qué punto la agricultura dependía de los astros. Por eso pensamos que se trata de una proyección tardía hacia los astros de las fuerzas del bien y del mal, del nacimiento y de la muerte, de la muerte y de la nueva vida. Los ciclos de la luna no pasaron inadvertidos a los antiguos mexicanos, ni su paralelismo con los ciclos de la mujer. Es la representación del aspecto femenino de la naturaleza, y ella es quien ha reemplazado a *Omeciuatl*. Todas las diosas de la Tierra llevan un atributo de la Luna, el *yacametztli*, que es una especie de cuarto de luna como adorno en la nariz. La Luna tiene también una relación estrecha con los dioses de la ebriedad, o la abundancia.

El Sol, por su parte, ha reemplazado a *Ometecuhtli*. El Sol es, con Venus, el signo de *Quetzalcóatl* resucitado. Pero todo hace pensar que también el Sol estaba a punto de ser reemplazado por Venus a la llegada de los españoles. La sustitución, fenómeno frecuente en la historia de las religiones, no es, en modo alguno, una eliminación. Se trata de una especie de desacralización, una manera de llegar a lo divino por signos o por seres más accesibles, más cercanos a la mentalidad de la época. Parece como si la escala de los dioses mexicanos hubiera debido evolucionar de esta manera:

(33) Otto, R.: *Le sacré*, París, sin fecha, p. 44 (traducción francesa de la 18.ª edición alemana; la primera edición alemana apareció en 1929).



El dios sustituido sigue, pues, en vida y continúa desempeñando un papel importante en la vida de los mexicanos. Incluso la pareja primitiva, de la que apenas se habla, sigue presente. Se sabe que está en el *treceno* cielo, que no se ocupa de los asuntos de aquí abajo, que su actitud es eminentemente pasiva. Es, por así decir, la idea primera de Dios, la cual está representada en el Cristianismo por el Padre, quien ha sido sustituido por su Hijo, quien ocupará el primer plano en lo porvenir, por ser él el intermediario.

Es muy posible que la evolución de este culto, de no haberse producido el choque del siglo XVI, se hubiera desarrollado en el sentido de una encarnación cada vez más concreta y palpable, y que el papel de los astros hubiera pasado a segundo plano, siendo *Quetzalcóatl* en su aspecto agrícola quien ocupara poco a poco el primero y único plano.

En efecto, la impronta guerrera que había caracterizado siempre a los aztecas estaba perdiendo terreno a la llegada de los españoles. Hasta *Moctecuhzoma Xocoyotzin* el pensador del estamento político-militar azteca había sido Tlacaélel, quien había propuesto siempre como ideal al pueblo azteca la eficiencia guerrera. Mas muerto este mentor, un nuevo espíritu se abre camino en los pensadores nahuas: *Nezahualcoyotl, Nezahualpilli, Tecayehuatzin...,* se orientan más bien hacia el antiguo humanismo tolteca.

Difícil es reducir a la unidad los diferentes mitos y tradiciones de que tan abundantemente nos habla Sahagún, y reconocemos que si *Quetzalcóatl* se encuentra en el centro del panteón mexicano, no es porque él sea la síntesis de la religión mexicana, pues quedan muchos mitos y tradiciones que sería difícil reducir a *Quetzalcóatl*. Lo que queremos poner de relieve es que *Quetzalcóatl* es el dios indiscutido, aceptado por todos y explicado por casi todos de la misma manera; queremos decir el más universal. Por eso nos centramos en él, dejando de lado, por ejemplo, el papel de la luna, que muy difícilmente

podría resolverse en *Quetzalcóatl*. A *Quetzalcóatl* es a quien los antiguos mexicanos han atribuido los mejores atributos, dándole, pues, una personalidad mítica tan real, si no más, que la histórica.

Contenido del mito

Es evidente que el contenido de este mito es más antiguo que el nombre bajo el que nos ha llegado. Trátase de una palabra nahua (tolteca) de doble significado:

Quetzal es el nombre nahua del *Pharomacrus antisianus*, pájaro que habita en las selvas y montañas de México y Guatemala. Sus largas plumas verdes y amarillentas hacen de él uno de los pájaros más exóticos y requeridos. *Coatl* significa serpiente en general, y en el nombre *Quetzalcóatl* vemos que se asocian dos antagonismos radicales entre las especies vivas. Ahora bien, esta serpiente emplumada, o pájaro con rasgos de serpiente, es en la simbología mexicana el símbolo por excelencia de *Quetzalcóatl*. Los códices y los monumentos lo repiten sin cesar, y de la interpretación que demos a este símbolo va a depender el contenido mitológico de *Quetzalcóatl* y de la *Weltanschauung* mexicana.

El *quetzal:* En la primera página del códice *Féjervary-Meyer* vemos representadas las cuatro direcciones del universo. Aparece el firmamento sostenido por cuatro árboles, en cada una de cuyas cimas se encuentra un pájaro. Conocemos la cualidad de «sagrado» que en casi todas las religiones se atribuye al árbol. El árbol es, por así decir, el eje que une los tres niveles clásicos del mundo, y en la parte más elevada del mundo, y en la parte más elevada del eje vemos un pájaro. Nada extraño, pues sabemos, por simple observación, que los dominios de los pájaros se extienden por «allá arriba». El *coatl:* Es permanente su asociación con las divinidades femeninas de la Tierra y del agua. Ello nos indica que el símbolo fundamental de «aquí abajo» es la serpiente. Y también la observación nos da a entender que es tan natural como el símbolo de «allá arriba».

La diosa de la Tierra es *Tlazoltéotl*, y la del agua, *Chalchiutlicue*. Los atributos propios de estas diosas los constituyen cráneos y esqueletos, lo que nos prueba que la tierra, o el mundo material de aquí abajo comporta en él mismo la noción de muerte y de destrucción. Esta materia muerta nos sorprende, sin embargo, por su dinamismo, pues las representaciones de la serpiente nos dan casi siempre la impresión de un movimiento dinámico.

a) *¿Pájaro con garras de serpiente o serpiente emplumada?*

La representación más frecuente de *Quetzalcóatl* es en forma de serpiente. Pero no faltan casos en que la representación es inversa. En *Teotihuacan* encontramos dos estilizaciones en donde aparece como un águila con lengua bífida, y como un *quetzal* entrelazado con una serpiente. Todo hace pensar que el ideal nahua, en su más simple expresión, consiste en realizar la síntesis del «allí arriba» con el «aquí abajo». Y esta síntesis debe ser hecha por una atracción mutua de estas fuerzas opuestas en sus apariencias. Y estamos de acuerdo con Laurette Séjourné cuando nos habla de

> «Entidad representante de la hibridación repentina de especies aparentemente irreconciliables; unión inesperada de pesada materia adherida al suelo y la sustancia alada. La síntesis de la obra de esfuerzos combinados es de dos artesanos y no de uno solo» (34).

La serpiente es frecuentemente representada en actitud generadora hacia lo alto, y a veces en una estilización casi vertical. ¿Existe una relación entre la serpiente y el árbol? Veamos lo que el *Anónimo de Huetxotxinco* nos ha dejado en este poema recogido por Garibay:

Arbol florido se yergue en Tamoanchan;
allí fuimos creados, allí nos dio el ser,
allí enlazó el hilo de nuestra vida
aquél por quien todas las cosas viven.
Del mismo modo yo forjo el oro,
del mismo modo yo pulo el jade,
en mi hermoso canto.
Es cual si fuera una turquesa.
Como cuatro veces nos hizo girar
allá en Tamoanchan
aquél por quien todas las cosas viven (35).

b) *El «allí arriba» y el «aquí abajo»: atracción mutua*

Recordemos al sol que se detuvo en sus principios, y recordemos que fue el sacrificio de los dioses el único capaz de devolverle el movimiento. Si consideramos este sacrificio, este acto supremo de voluntad y de generosidad como el movimiento por excelencia que engendra otro movimiento, habremos comprendido el contenido central del mito de *Quetzalcóatl.*

Sabemos que la era de *Quetzalcóatl* es la era del movimiento. Un movimiento que conduce a la unión de lo que era irreconciliable. Pero

(34) Séjourné, Laurette: *El Universo de Quetzalcóatl*, México, 1962, p. 35.
(35) Garibay, Angel María: *La Literatura de los aztecas*, México, 1964, p. 55.

si el mundo de aquí abajo es irreconciliable con el mundo de allí arriba, el mundo subterráneo, es decir, el mundo de allí abajo, lo es todavía más. La unión y la síntesis de esos tres mundos tan heterogéneos es admirablemente representada por el tresbolillo con sus cuatro puntos laterales y con su centro, pues la idea de centro y de eje está vinculada al número 5 (36). Y el tresbolillo constituye uno de los motivos decorativos más frecuentes en el arte del México antiguo.

En efecto, cuando sabemos por los *Anales de Cuauhtitlan* y por la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* que, según una tradición sobre la creación, cuatro mundos habían precedido al nuestro (37), la relación con el tresbolillo aparece con toda evidencia. Más aún, si recordamos que la destrucción de los mundos precedentes fue debida a que los dioses no habían encontrado todavía el «centro» sobre el que el mundo encontraría su estabilidad, su equilibrio. Este centro no fue encontrado sino al quinto intento. Y este quinto mundo del centro es el nuestro. Tiene por nombre «4-Ollin», es decir, 4-Movimiento, pues 4-Ollin es la fecha en que, en Teotihuacan, el sacrificio de los dioses puso de nuevo al sol en marcha, cuatro días después de su creación.

Dado el recuerdo de esa detención del sol y la eventualidad de que un día pudiera detenerse de nuevo, los antiguos nahuas serán muy prudentes en cuanto a la estimación del mundo actual, el cual, aunque construido sobre el centro, podría también desaparecer un día. El movimiento del sol necesita ser alimentado, ya veremos cómo.

Escuchemos a Mircea Eliade sobre la idea de «centro»:

> «El centro es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. De forma semejante, todos los demás símbolos de la realidad absoluta (Arbol de la Vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juventud, etc.) se encuentran también en el Centro... El camino (que lleva al Centro), es arduo, sembrado de peligros, porque es de hecho un rito de tránsito de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y de lo ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad. El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación.
>
> ... Si el acto de la creación realiza el paso de lo no manifestado a lo manifestado o, para hablar en términos cosmológicos, del Caos al Cosmos; si la creación, en toda la extensión de su objeto, se efectúa a partir de un centro, si, por consiguiente, todas las variedades del ser, de lo inanimado a lo viviente no pueden

---

(36) Soustelle, Jacques: *Le symbolisme du numéro 5,* Congrès International des Américanistes, 1946.

(37) Cf. también el *Popol Vuh,* edición de Recinos: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché,* México-Buenos Aires, 1947, caps. I al IV, pp. 89-106.

acceder a la existencia si no es en un área sagrada por excelencia, quedan entonces maravillosamente claros para nosotros los simbolismos de las ciudades sagradas («centros del mundo»), las teorías geométricas que aparecen en la fundación de las ciudades, las concepciones que justifican los ritos de su construcción» (38).

Venus o el símbolo natural de Quetzalcóatl

Cuando hablábamos de la historia de *Quetzalcóatl* habíamos dejado sin abordar la cuestión de saber si, en efecto, después de su muerte, había descendido a los infiernos, y si se había convertido a continuación en estrella de la mañana; mas ahora no nos es posible ignorar el problema, pues intentamos elucidar, precisamente, no el contenido histórico de estos hechos, sino su contenido mítico. No podemos negar que *Quetzalcóatl* descendiera a los infiernos, por una simple razón de principio: no nos toca a nosotros negar el mito, sino explicar su génesis (formación), su contenido significante y su estructura.

Volvemos a encontrar aquí el hecho de que el mito proyecta una luz retrospectiva sobre la historia. Podríamos incluso afirmar que en el caso que nos ocupa, el mito crea la historia y está subyacente a ella. Veamos:

1) El movimiento del sol y de los planetas, con sus adyacentes el tiempo y el espacio y el cambio en general han sido los motivos permanentes de admiración (zaumadsein) en todos los pueblos primitivos y de las primeras grandes civilizaciones.

2) Muy frecuente ha sido también la tendencia a establecer una relación entre los ciclos de los astros y los ciclos agrícolas y humanos de la muerte-vida-nueva vida. Ello es particularmente verdadero en el caso de los nahuas, pues son ellos quienes traducen en categorías telúricas la simbología astral de *Quetzalcóatl.*

3) Personalizar e individualizar esas fuerzas, atribuyéndoles un poder propio, ha sido casi siempre la respuesta del primitivo a esa admiración y a esa extrañeza.

4) Este antropomorfismo crea un personaje (mito) que alcanza una realidad y una consistencia tan independientes que acaba siendo más real que la realidad misma que le dio el ser.

5) Ese personaje ya no es el símbolo de la cosa que le dio el ser, más bien al contrario, es la cosa —el astro en este caso— la que se convierte en signo y símbolo del nuevo personaje.

---

(38) Eliade, Mircéa: *Le mythe de l'éternel retour,* París, 1969, pp. 30-31.

Venus es, pues, el símbolo de *Quetzalcóatl*, y no a la inversa. Por supuesto que para los antiguos mexicanos era el Sol y no Venus la fuente de vida y de poder. Digamos que el Sol es el «porqué» y el «para quién» últimos, el todopoderoso de allá arriba, la suprema aspiración de aquí abajo, el comienzo y el fin de todo movimiento. El movimiento es simbolizado por Venus y personalizado en *Quetzalcóatl*. *Quetzalcóatl*, en virtud de la fuerza que le concede su nombre, es el primero en recorrer ese camino, como vemos (los antiguos mexicanos lo veían también) que Venus lo recorre.

Tanto los manuscritos mayas como los nahuas confirman que los antiguos mexicanos habían observado un período de Venus de 584 días. Pero el período real es más pequeño, exactamente de 583 días, 22 horas 6 minutos y 40 segundos. Los mexicanos no ignoraban esa diferencia, y cada 88 años, según el Códice Nuttal, interpretado por Eduard Seler, intercalaban un año de 361 días, corrigiendo así el error inicial (39).

La muerte del planeta estaba fatalmente decretada. Pero por la lucha y por la voluntad, Venus renacerá al Oriente para comenzar un nuevo ciclo de vida-muerte-nueva vida. Nunca insistiremos lo bastante sobre este aspecto particular de la psicología del antiguo mexicano: su fatalismo. Veamos algunos ejemplos de ello en su literatura:

¿A dónde iremos que muerte no haya?
Por eso llora mi corazón.
Tened esfuerzo, ¡nadie va a vivir aquí!
Aun los príncipes son llevados a la muerte:
así desolado está mi corazón.
¡Tened esfuerzo, nadie va a vivir aquí!
... ...
Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar:
¡No, no es verdad, no es verdad,
que venimos a vivir en la tierra!
Como hierba en cada primavera
nos vamos convirtiendo:
está reverdecido, echa sus brotes,
nuestro corazón.
Algunas flores produce nuestro cuerpo
y por allá queda marchito.
... ...
¿Es verdad, es verdad que se vive en la tierra?
¡No para siempre aquí, un momento en la tierra!

---

(39) Cf. Beyer, Hermann: *Mito y simbología en el México antiguo*, Sociedad Alemana Americanista, 1965, p. 291. Ver también *Reseña de la segunda sesión del XVII Congreso Internacional de Americanistas*. Congreso del Centenario, 1910. México, 1912, pp. 134-139.

Si es jade, se hace astillas,
si es oro se destruye;
si es un plumaje de quetzal, se rasga.
¡No para siempre aquí, un momento en la tierra!
... ...
Me siento fuera de sentido,
lloro, me aflijo y pienso,
digo y recuerdo:
¡Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera...!
¡Vaya yo donde hay muerte,
donde se alcanza la victoria!
¡Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera!
Yo, yo ahora digo:
Sólo por breve tiempo, cual flor de la magnolia,
hemos venido al mundo a abrir nuestra corola.
Hemos venido solamente a marchitarnos,
¡Cese por un momento la amargura:
aún por un momento disipemos la pena!
¿Qué cantaremos, oh amigos míos?
¿Con qué podemos tener deleites?
¡Nacen allá nuestros cantos,
donde nació el atabal!
Sufro yo sobre la tierra, en donde ellos vivieron.
Se irá enlazando la amistad,
se irá enlazando la unión,
se ha de hacer el festín al
al lado del atabal...
¿Pero habré de venir yo?,
¿habré de elevar un canto?
Yo solo estoy aquí y ellos están ausentes:
Entre las tinieblas y el olvido habré de seguir durando.
Creamos al corazón: ¿Es nuestra casa la tierra?
¡Sólo en un lugar de angustias, sólo en un lugar de penas
viviendo estamos! (40).

Esa problemática interna y social hizo que estos pueblos buscaran una liberación, al igual que la luz prisionera vence a las tinieblas y se integra a la fuente de toda luz; al igual que *Quetzalcóatl,* ese personaje ambiguo, como su nombre lo indica, pues él fue el primero en abrir el camino a una tal transformación, dándose a la virtud y no rehusando el sacrificio, ni siquiera el de la propia vida (41).

Paradójicamente, este deseo de libertad, ansiosamente buscada en el cosmos que amenaza quitárnosla, se torna en un determinismo

---

(40) Garibay, A. M., *o. c.*, pp. 59, 61, 65, 68.
(41) Para un conocimiento más profundo de las fases de Venus, cf. manuscrito de *Dresde.*

aún más refinado. Para resumir, diremos que Venus sube hacia el Sol, desaparece en él, ebria de su luz, y reaparece al Occidente para caer en tierra como un guerrero vencido. Mas no solamente cae a la tierra. Extendiendo su simbolismo natural, podemos decir que se entierra, que inicia un camino subterráneo que está marcado por la lucha y que culmina con su reaparición en el Oriente. Ese es el itinerario de la luz. Ese es el camino hacia la luz en la religión nahua.

b) *La iconografía de Quetzalcóatl y de Venus*

En su movimiento vespertino de caída, los dos están representados por una imagen de *Quetzalcóatl* que está cayendo sobre la tierra. Pero después de su llegada a la tierra para continuar su viaje nocturno, al tener su primer contacto con la materia, Venus está representada por el signo o por la imagen de la dualidad entre los nahuas: *Xolotl. Xolotl* significa a la vez «perro» y «gemelo». El perro es el símbolo de la muerte. Un perro acompañaba en sus tumbas a los muertos cuyos cadáveres no eran quemados (los ahogados). También es el perro el signo del fuego, y así aparece más de una vez viniendo del cielo portador de una antorcha. Otro símbolo del fuego es el tigre. Por eso a veces le vemos sustituyendo al perro. Incluso no es aventurado decir que la iconografía nahua ha preferido el tigre al perro para acompañar a esta chispa divina a su paso por la tierra. Se debe, sin duda, esta predilección al carácter decisivo y terrible que se atribuía a la lucha que debía librarse en las profundidades para volver al sol naciente esta chispa divina sana y salva. Por eso, tanto el tigre como el perro poseen un carácter eminentemente guerrero.

El nahua es, pues, consciente de que un «maná», por así decir, de «allá arriba» vino a la tierra, se instaló entre los hombres de «aquí abajo». Sabe también que el objetivo de ese «maná» no es quedarse aquí indefinidamente, sino que vino a seguir su camino, a hacer lo que debe hacer y a retornar allí de donde vino.

Pero ¿qué es lo que debe hacer a su paso por la tierra? El hombre se siente actor, coactor y responsable de la eficacia del fuego. Para poder ser liberado sabe que no hay otra alternativa que integrarse a la luz, pues para eso vino la luz a la tierra, para liberarle y llevarle con ella. Pero esta integración es dura, exige una generosidad sin reservas, porque es una lucha intrépida. En efecto, si el hombre necesita del fuego para integrarse a la luz, no es menos cierto que el fuego tiene también necesidad del hombre para ser defendido al atravesar las tinieblas de aquí abajo. Portador de una

chispa de luz divina que deberá transformarle y llevarle allá arriba, el hombre sabe que tiene un papel activo que desempeñar en este proceso de transformación.

Por eso encontramos en *Teotihuacán* figuras mitad felino, mitad hombre. Dicha dualidad hombre-tigre se manifiesta igualmente en el aspecto socio-religioso, donde apareció una orden, mitad religiosa, mitad militar, que se llamaba «Caballeros Tigres» (42).

El tigre es, pues, la imagen nahua del hombre, modelo de comportamiento ante las posibilidades ofrecidas por la divinidad.

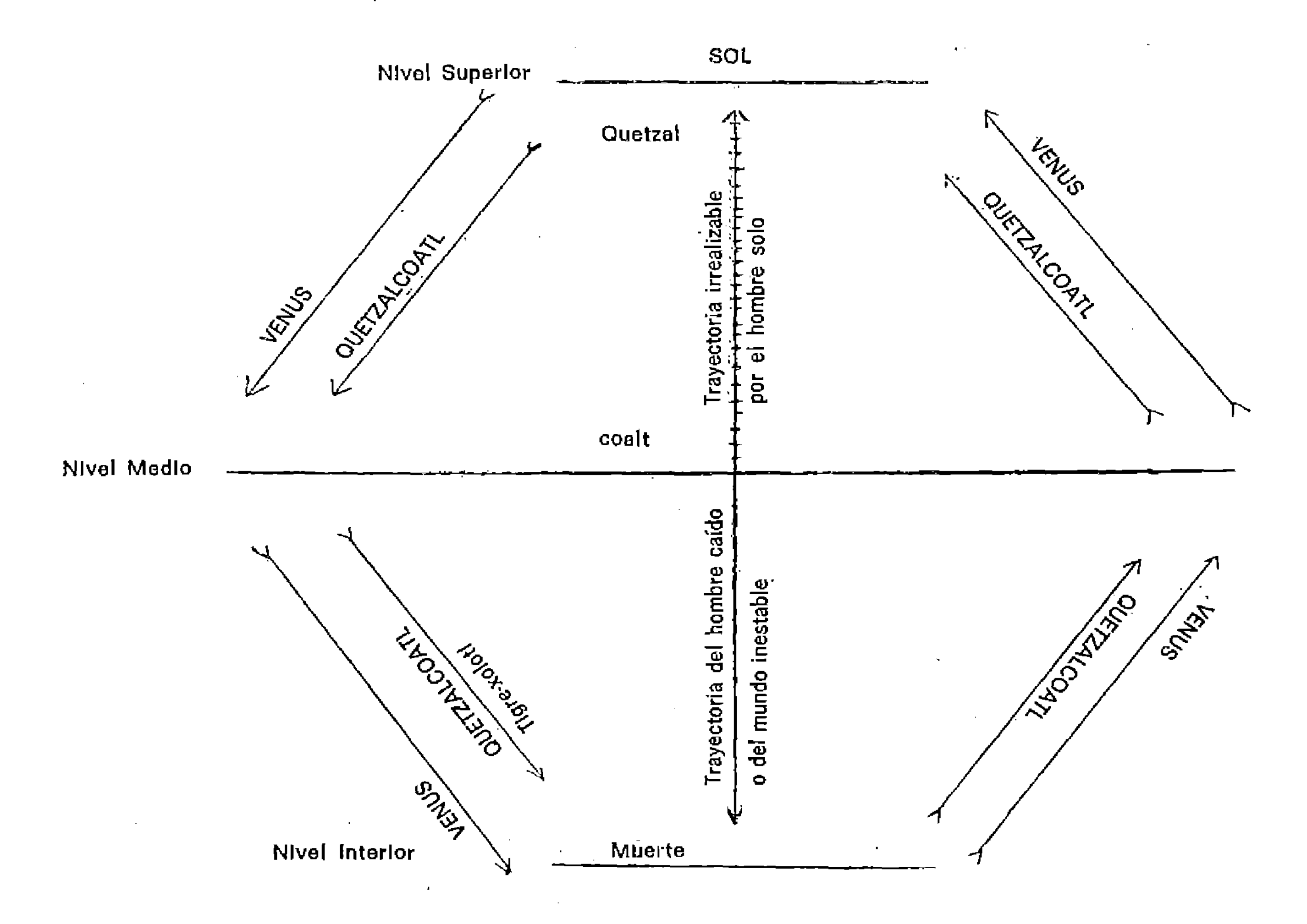
c) *El descenso a las profundidades*

Ya hicimos alusión al tresbolillo, signo de las cuatro direcciones y de la unión cósmica realizada por el centro, de los tres niveles, por así decir, del cosmos. El hombre, que siempre se ha visto en el nivel medio, ha sido con frecuencia víctima del vértigo que producía en él la proximidad del abismo, así como la posibilidad de una degradación, o simplemente de una desaparición. El ser consciente es pasible de angustia, y por una misteriosa ley psicológica «subir» ha sido siempre signo de liberación, mientras que «bajar» lo ha sido de esclavitud, de anonadamiento, de perdición. Para los antiguos mexicanos, Venus baja, pasa por el centro del tresbolillo y desciende hasta el fondo del eje, es decir, hasta los infiernos.

Según los Códices Borgia y Féjervary-Meyer, la razón de este descenso no es sino liberar de la muerte a los muertos para darles una nueva vida. Los despojos de los antepasados, unidos a la nueva chispa traída por *Xolotl* y vivificados por ella, se convertirán en un hombre nuevo, se instaurará una nueva era, la era de *Quetzalcóatl*, es decir, la era del sol actual.

Recordemos que fue *Quetzalcóatl* cuando era un simple humano quien aceptó el sacrificio y se convirtió en estrella de la mañana, convirtiéndose así en el pionero y en el mártir de un nuevo camino a seguir. Pero hay que observar igualmente que es el mismo *Quetzalcóatl* quien, una vez convertido en divinidad y en forma de *Xolotl*, «baja», toma a los hombres y los «sube»: los resucita (ver figura). De este modo se encuentre *Quetzalcóatl* en la base de dos movimientos: el de la serpiente para liberarse de la materia y el del pá-

(42) «De sus relaciones intercambiables nace el Caballero Tigre, miembro de una orden religiosa cuya misión es una guerra que no puede pretender más que la victoria sobre la materia, la defensa del fuego original contra su posible contaminación con la inercia». Séjourné, Laurette: *América Latina. I. Antiguas culturas precolombinas*, Madrid-México, 1971, página 263. Esta institución tenía asimismo su paralelo en otra denominada «Caballeros Aguilas».



jaro para obtener garras de serpiente, realizando de esta manera la unión cósmica que simboliza el tresbolillo (43).

En la praxis cotidiana, el ideal religioso de todo mexicano consiste en capturar prisioneros en la guerra para sacrificarlos después, ya que la sangre de éstos constituye el alimento material del sol, sin el cual éste se detendría. Es en esta perspectiva cósmica donde hay que situar, para su recta comprensión, el estudio de la guerra y del sacrificio humano entre los aztecas.

ANGEL ARJONA SANTOS

Cátedra de Antropología Cultural
Universidad Centroamericana
MANAGUA (Nicaragua)

(43) Cf. los poemas épicos recogidos por Garibay, *o. c.*, pp. 15-18. Otros muchos aspectos podrían ser examinados sobre la riqueza iconográfica del descendimiento a las profundidades. Sobre el tema puede encontrarse una exhaustiva documentación en Seler, Eduard: *Gesammelte Abhandiungen zur Amerikanischer Sprach-und Altertumskunde*, Berlín, 1902-1923. Thompson, J. F.: «Maya Hieroglyphic Writing. A Introduction», en *Univ. of Oklahona Press*, Wáshington, 1950; 2.ª edición, 1960. Beyer, Hermann: *Mito y simbología en el México antiguo*, México, 1965.

REHENES DE OTRO MUNDO

PARA BERENICE CUANDO FUE GATA

I

Si la casualidad es la más empeñosa jugada del destino,
alguna vez podremos interrogar a esas escoltas de genealogías
que tendieron un puente desde tu desamparo hasta mi exilio
y cerraron de golpe las bocas del azar.
Cambiaremos panteras de diamante por abuelas de trébol,
dioses egipcios por profetas ciegos,
garra tenaz por mano sin descuido,
hasta encontrar las puntas secretas del ovillo que devanamos juntas
y fue nuestro pequeño sol de cada día.
Con errores o trampas,
por esta vez ganamos la partida.

II

¿Y qué viniste a ser en esta arca impar
donde también «conmigo mi raza se termina»?
Tú, tan semejante a la naturaleza en su inminente salto
replegado en la jungla del instinto.
¿La gata de las mieses,
cautiva entre las ruedas del oscuro solsticio
que muelen hasta el último espíritu del grano?
¿La Perséfona estéril,
arrebatada por la huida del sol a los negros recintos
donde el polvo tapia las puertas y traba los cerrojos?
Si ese fue tu reverso,
¿Por qué no te arrojaste de cara a los tejados de la primavera?
No hubo ninguna antorcha de rescate por ti,

ni chispas que propiciaran tu división en la progenie.
Jugaste en una vez, con los dados en blanco,
el principio y el fin de tu aventura.
Ganaste a mala luna el gato mutilado
que se pudrió al caer, noche tras noche, por el desagüe de tu sueño.
Y te quedaste a solas, sin saber, en el alba del celo
—el enjambre furioso, la vibración que atruena—,
interrogando en vano a un hueso ambiguo,
a una indescifrable cabeza de pescado,
a un hermético claustro de semillas,
por si en ellos estaban el aguijón y la respuesta,
por si acaso sabían.

III

Pero salta, salta otra vez sobre las invisibles amapolas,
salta sobre las hogueras de junio sin quemarte,
como si supieras.
Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierta,
aunque sólo sembremos como niebla rastrera,
como invasión de arañas transparentes,
la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria.
No lamerán tu rastro dos perros amarillos,
ni volarás en nubes erizadas a la fiesta de Brocken.
No tuvimos más búho que la vigilia alerta en el fondo del sueño
ni más sapo lacayo que la ráfaga fría para ahuyentar los duendes.
Nuestra maldita alianza con el diablo
fue el poder del terror contra los roedores inasibles
que excavaban sus trampas debajo de la casa;
nuestra señal satánica,
la misma desmesura en la pupila
para precipitar allí las intenciones de la noche embozada;
nuestro pacto de sangre,
nada más que aquel trueque de enigmas insolubles:
otras nosotras mismas.

IV

Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel
ceñida al memorial del rito y la pereza.
No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos
[a secar;

ni chispas que propiciaran tu división en la progenie.
Jugaste en una vez, con los dados en blanco,
el principio y el fin de tu aventura.
Ganaste a mala luna el gato mutilado
que se pudrió al caer, noche tras noche, por el desagüe de tu sueño.
Y te quedaste a solas, sin saber, en el alba del celo
—el enjambre furioso, la vibración que atruena—,
interrogando en vano a un hueso ambiguo,
a una indescifrable cabeza de pescado,
a un hermético claustro de semillas,
por si en ellos estaban el aguijón y la respuesta,
por si acaso sabían.

III

Pero salta, salta otra vez sobre las invisibles amapolas,
salta sobre las hogueras de junio sin quemarte,
como si supieras.
Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierta,
aunque sólo sembremos como niebla rastrera,
como invasión de arañas transparentes,
la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria.
No lamerán tu rastro dos perros amarillos,
ni volarás en nubes erizadas a la fiesta de Brocken.
No tuvimos más búho que la vigilia alerta en el fondo del sueño
ni más sapo lacayo que la ráfaga fría para ahuyentar los duendes.
Nuestra maldita alianza con el diablo
fue el poder del terror contra los roedores inasibles
que excavaban sus trampas debajo de la casa;
nuestra señal satánica,
la misma desmesura en la pupila
para precipitar allí las intenciones de la noche embozada;
nuestro pacto de sangre,
nada más que aquel trueque de enigmas insolubles:
otras nosotras mismas.

IV

Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel
ceñida al memorial del rito y la pereza.
No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos [a secar;

no talismán, como una estrella ajena engarzada en la proa de la pro-
[pia tiniebla;
no amuleto, para aventar los negros semilleros del azar;
no gato en su función de animal gato;
sino tú, el totem palpitante en la cadena rota de mi clan.
¡Ese vínculo como un intercambio de secretos en plena combustión!
¡Ese soplo recíproco infundiendo las señales del mal, las señales
[del bien,
en cada tiempo y a cualquier distancia!
¡Esas suertes ligadas bajo el lacre y los sellos de todos los destinos!
¿No guardabas acaso mi alma ensimismada como una tromba azul
[entre tus siete vidas?
¿No custodiaba yo tus siete vidas,
semejantes a un nocturno arcoiris en mi espacio interior?
Y este rumor y ese gorgoteo,
este remoto chorro de burbujas soterradas
y ese ronco zumbido de abejorro en suspenso entre los laberintos
[de tu sangre,
¿no serían acaso mi mantra más oculto y tu indecible nombre
y la palabra perdida que al rehacerse rehace con plumas blancas la
[creación?

REHENES DE OTRO MUNDO

(A Vincent Van Gogh, a Antonin Artaud, a Jacobo Fijman)

Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla,
una simulación de durmientes que roen el peligro en un hueso de
[insomnio.
Prohibido ir más allá.
Sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo.
Los otros la mordaza, las vendas y el castigo.
Entonces había que acatar a los guardianes desde el fondo del foso.
Había que aceptar las plantaciones que se pierden de vista al borde
[de los pies.
Había que palpar a ciegas las murallas que separan al huésped y al
[perseguidor.
Era la ley del juego en el salón cerrado;
las apuestas a medias hasta perder la llave
y unas puertas que se abren cuando ruedan los últimos dados de la
[muerte.

Y ellos se adelantaron de un salto hasta el final,
con sus altas coronas.
Quemaron los telones,
arrancaron de cuajo los árboles del bosque,
rompieron hasta el fondo las membranas para poder pasar.
Fue una chispa sagrada en el infierno,
la ráfaga de un cielo sepultado en la arena,
la cabeza de un dios que cae dando tumbos entre un rayo y el trueno.
Y después no hubo más.
Nada más que las llamas, el polvo y el estruendo,
iguales para siempre, cada vez.
Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,
esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,
esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.
Son ahora rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.
Sólo que están aquí,
cayendo,
desasidos.

«PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA»

A Alejandra Pizarnik

Pequeña centinela,
caes una vez más por la ranura de la noche
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.
Ellos eran legión.
Legión encarnizada era su nombre
y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván,
arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada.
El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.
El que los abre traza las fronteras y permanece a la intemperie.
El que pisa la raya no encuentra su lugar.
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo [oscuro;
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la [muerte:
esa perversa tentación,
ese ángel adorable con hocico de cerdo.

¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio na-
[cimiento?
¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?
Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
Flor cruel, flor vampira,
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro
y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre
[en el umbral.
Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,
abismos hacia adentro.
Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.
Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible
[paraíso;
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la sal-
[vación;
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,
como lazos en manos del estrangulador.
¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas en el filo del alba
y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la
[palabra!
Y de pronto no hay más.
Se rompieron los frascos.
Se astillaron las luces y los lápices.
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro labe-
[rinto.
Todas las puertas son para salir.
Ya todo es el revés de los espejos.
Pequeña pasajera,
sola con tu alcancía de visiones
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:
sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,
sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela
[en busca de otra,
o tiemblas frente a un insecto que cubre con sus membranas todo
[el caos,
o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.

Pero otra vez te digo,
ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como
[un manto:
en el fondo de todo hay un jardín.
Ahí está tu jardín,
talita cumi.

OLGA OROZCO

Charcas, 3962, 7.º A
BUENOS AIRES (Argentina)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA EXPRESION AMOTINADA DE LA POESIA MEXICANA

El énfasis con que los mexicanos ponen en alto la piedra de los sacrificios humanos de la conquista, renovando sus mitos estatuarios dentro de una «Avenida Juárez» en que el caudillo azteca inspira de por sí una protesta literaria, nos lleva a coincidir con la crítica mexicana, según la cual la protesta de México se origina con la caída de Tenochtitlán, su capital. La actitud antihispánica del mexicano marca una larga tradición de rebeldía, y sus ejecutorias históricas y sociales, unidas a su peculiar idiosincrasia machista, nos llevan a concebirle siempre en actitud de protesta o en trance de revolución. Consecuente con tal actitud, su literatura emancipada se inicia con el signo de la protesta picaresca, determinando desde entonces una característica enquistada en la expresión literaria posterior. Protesta con fusil terciado es toda la literatura de la Revolución mexicana, y los símbolos de su historia, desde Hidalgo y Juárez hasta Zapata y sus zapatistas, hacen de México una palabra sinónima de revolución, de rebeldía, de canana en alto. La poderosa influencia del carácter mexicano en Hispanoamérica afirma aún más la característica medular de la literatura indoamericana de todos los tiempos: la protesta. La protesta mexicana como constante de su rebeldía tradicional es nota vibrante de su corrido y recorrido histórico, y dentro de esa constante irrumpe en poesía popular o culta al filo de todas les épocas. Si desde la época romántica el signo artístico suscitó trascendencias revolucionarias e ideológicas, la literatura mexicana, confabulada o identificada con el liberalismo, contribuyó a sepultar un sistema feudal circuido de enormes cadenas de oprobio (1). Fue una literatura de signo iconoclasta que se hizo eco de la historia mexicana con la protesta en alto hasta acercarse más al realismo por fuerza de la

---

(1) Jaime Labastida: *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana.* México, Editorial Novaro, 1974, p. 21.

realidad circundante. Superada la época romántica fueron muy significativos los títulos de dos obras de Guillermo Prieto: *La musa callejera* (1883) y su *Romancero nacional* (1885) (2). Vale subrayar que la protesta de México arranca, pues, de lejanas calendas y en esta centuria la inicia en esbozo poético Salvador Díaz Mirón, epicentro de dos épocas: el romanticismo exaltado y el parnasianismo. Su poema «El desertor» ha de vérsele con actualidad hoy cuando el huir a la montaña para armar las guerrillas es táctica revolucionaria, como lo sugiere una de sus estrofas:

— *¡Cesen tus ruegos prolijos!*
— *¿Por qué huiste a la montaña?*
— *Señor, porque en mi cabaña*
estaban sin pan mis hijos (3).

Ante el pórtico dorado de la literatura modernista, en cuya torre de marfil se desperezaba gozosa la imagen sensual del cisne clásico, correspondió a un poeta mexicano, Enrique González Martínez, reaccionar contra el universalismo de la estética evasiva de los problemas reales de Hispanoamérica para «torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje», para darle al simbólico búho su alternativa de pensar en el «alma de las cosas» y en la vida profunda como realidad palpitante. No fue él ciertamente el epónimo de una poesía de protesta, como lo pudo haber sido su compatriota Salvador Díaz Mirón con su modernismo altanero, pero no deja de ser la de González Martínez una protesta estética para un rumbo nuevo del pensar poético. Con todo, no se va ahora a decir que los poetas posmodernistas mexicanos le volvieron la espalda a la realidad social de su país en momentos en que la Revolución mexicana comenzaba a cristalizarse programáticamente. La reacción contra las viejas estructuras feudales, que culminó con la famosa constitución revolucionaria de 1917, tuvo en los bardos de pelo en pecho sus antorchas encendidas, que antecedieron un año a la gran luminaria ideológica constituyente, y así fue cómo en 1916 el poeta Juan B. Delgado dio a luz de llama exacerbada su poemario titulado *Florilegio de poetas revolucioarios* (4). Posteriormente se amotina el estro como una canana azteca para lanzar su grito y dejar en candentes moldes de imprenta otro poemario titulado *Las masas mexicanas, sus poetas* (5). Allí las voces líricas no

(2) Ureña, Enríquez.
(3) Salvador Díaz Mirón: *Lasca.*
(4) Juan B. Delgado: *Florilegio de poetas revolucionarios.* México, 1916.
(5) Rosendo Salazar: *Las Musas mexicanas,* sus poetas. México, Editorial Avante, 1930. El crítico mexicano Porfirio Martínez Peñalosa sugiere como fuente de la poesía revolucionaria mexicana la obra titulada *Antología revolucionaria* (1937), que se ha empleado como texto de enseñanza en las escuelas primarias y rurales de México.

pueden ser más contundentes, si nos remitimos a Carlos Gutiérrez Cruz en uno de sus poemas representativos:

Compañero...
haz puñales
con todos los metales
y así
verás que los metales después son para ti (6).

Rosendo Salazar, adoctrinador socialista y poeta de *Alma vibrante*, como lo indica el título de uno de sus libros publicado en 1917, sigue una trayectoria definitivamente solidarista e insiste en una poesía proletaria, siendo el altavoz de una institución llamada «Casa del obrero mundial», «la institución más poética con que contábamos los obreros de México», según su propia declaración (7).

Sería prolijo detenernos en poemarios de poesía social como los ya citados, pero hay que dejar por sentado que una de las justificaciones para que México hubiera respondido presente y se hubiese puesto en guardia en momentos de su gran Revolución y a lo largo de su agitado discurrir histórico tuvo su justificación documental y dialéctica en los escritos que R. Salazar y J. G. Escobedo dejaron consignados en su obra exhaustiva *Las pugnas de la gleba*, que recoge todo el conflicto social y sindical de las clases explotadas desde 1905. Eco de las crudas realidades mexicanas de esa época es un «corrido» que, a manera de «canción de protesta», dejó para los rapsodas populares el poeta mexicano José Islas:

Voy a cantarles, ufano
un corrido a sus mercedes:
me llaman «hijo del pueblo»
y soy servidor de ustedes.

No sé por qué señores
que presumen de letrados
le llaman a la ciudad
«la Ciudad de los Palacios».

Si en toditos los barrios,
en vez de edificios tales
apenas cuartos de adobe
en medio de muladares.

Después de que nos explotan
en el campo o el taller,
todavía el arrendatario
nos triplica el alquiler.

---

(6) Salazar: *op. cit.*, p. 33.
(7) Rosendo Salazar: *Alma vibrante*. México, D. F. Editorial Avante, 1917.

Y nadie se fija en esto:
me refiero a los señores
que, cuando hacen propaganda,
se la echan de redentores (8).

Contrasta el ritmo popular con la expresión vanguardista que en México representa el poeta Manuel Maples Arce (9), y aunque él se considera a la intemperie de todas las estéticas, su estridentismo (ruptura y ruido en su enunciado) se rebela para sustituirlo por las grandes tragedias contemporáneas de la colectividad y del tiempo con sus cóleras y rebeldías. Después será Salvador Novo, figura destacada del grupo de «Los Contemporáneos», quien también prefiera la sustitución de los eternos temas y de los tradicionales metros para escribir sus *Poemas proletarios*, dándonos una caricatura de la Revolución mexicana en que los personajes desfilan como marionetas. Con ellos:

La literatura de la Revolución
la poesía revolucionaria
alrededor de tres o cuatro anécdotas de Villa
y el florecimiento de los maussers,
las rúbricas del lazo, la soldadera,
las cartucheras y las mazorcas,
la hoz y el Sol, hermano pintor proletario,
los corridos y las canciones, y las canciones del campesino,
y el averol azul del cielo,
la sirena estrangulada de la fábrica
y el ritmo nuevo de los martillos (10).

La protesta mexicana, cuyas raíces se hunden y alargan más allá de su Revolución, parte simbólicamente de su piedra de sacrificios humanos. Fue el gran poeta Carlos Pellicer, del grupo de «Los Contemporáneos», quien precisamente con esa misma evocación histórica —*Piedra de sacrificios*— publicó su poema-libre-iberoamericano en 1924. Canta el poeta a una América «perdida y desgarrada por los nuevos conquistadores blancos». Su oda a Cuautemoc es la máxima exaltación al primer héroe de los mexicanos. Los temas sociales afloran a lo largo de la lírica mexicana, cuyas denuncias y protestas va descubriendo el poeta guatemalteco Raúl Leiva a través de su obra crítica *Imagen de la poesía mexicana contemporánea* (11).

---

(8) Salazar: *Las masas mexicanas*, sus poetas, p. 67.
(9) Octavio Paz: *Poesía en movimiento*. México, ed. Siglo XXI, 1969.
(10) Ibídem, p. 306.
(11) Raúl Leiva: *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México. Imprenta Universitaria, 1924.

Los dos epónimos de la poesía mexicana contemporánea, Octavio Paz y Carlos Pellicer, se hacen eco del unánime sentir del pueblo mexicano y dejan entre las páginas doradas de sus obras claros testimonios de protesta. Remítamonos a «Cántaro roto» (12), de Octavio Paz, y al «Discurso a Cananea» (13), de Carlos Pellicer. Pero indudablemente el poeta de protesta más grande del México actual es Efraín Huerta, de la generación «Taller». El es el ideólogo social de «Taller» (1938-1941), que intentó unir «erotismo y rebelión». Y con él la poesía entró en acción. Véase el poema de Huerta «Declaración de odio a la ciudad de México» para destacar los versos en que su protesta se precipita de las nubes desgreñadas del surrealismo para extrovertirse en un lenguaje fustigante y directo que el poeta descarga contra la «ciudad negra»:

Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros,
la miseria y los homosexuales,
las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas.

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,
a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,
a tus juventudes ice cream *rellenas de basura* (14).

La protesta de Huerta insiste en su odio contra la pequeña burguesía de la ciudad de México y contra los «poetas publicistas», a quienes él califica de «descastados», histéricos, retóricos, sollozantes con su «ritmo de asnos en busca de una flauta». Con ello da a entender con desenfado un cambio en la misión del poeta, cuyo poema se forma en el yunque de la labor ardua. Será una poesía tallada en el taller de las angustias sociales. De ahí que la revista *Taller* se oriente con Huerta a poner el dedo en la llaga de las lacras sociales de México.

Poeta abiertamente anti-imperialista, Efraín Huerta se hace vocero del pueblo mexicano revolucionario y fustiga violentamente en sus poemas a «los bárbaros modernos de Wall Street, que han sumido a nuestra América en todas las esclavitudes, sosteniendo en el poder a dictadores que, al ahogar la libertad, son causa de nuestro atraso y servidumbre en todos los órdenes». El poema «Avenida Suárez» es modelo de su protesta relampagueante. El escritor guatemalteco Raúl Leiva añade, al referirse a este poema: «Todo lo que en el poema se expresa está en el aire vivo de México en espera de un poeta

---

(12) Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*. Gallimard, 1960, p. 245.

(13) Carlos Pellicer: *Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano*. México, Editorial Nayarit, 1924.

(14) Paz: *Ibidem*, p. o. 242, 243.

que lo dijera con valentía y pasión, con esencia revolucionaria. Ese poeta, ese hombre, ha sido Efraín Huerta» (15).

Aunque el tema social en la poesía se manifiesta notoriamente en México en la década de los años veinte con los poetas estridentistas, la literatura revolucionaria llegó en 1959 al momento clave de etapa definitoria. Hubo un hecho histórico importante que contribuyó a aclarar los conceptos vagos que se tenían sobre el término revolución. Este hecho fue el movimiento ferroviario del 59 y los posteriores movimientos de maestros y telegrafistas. Esa fecha marca para los poetas mexicanos de la «Espiga amotinada» una barrera y una barricada. Entienden ellos que hasta el 59 se podía hablar de poesía revolucionaria enmarañada con diversos conceptos nacionalistas de la Revolución mexicana, cuya interpretación era democrática pero que a última instancia terminaba por ser burguesa. Era el rezago de una interpretación idealista cuyo ideario carecía de concreción y cuya problemática era concebida en abstracto. Fue cierto que existió un frente popular, por decirlo así, en donde los intereses del proletariado y los intereses de la burguesía terminaban por identificarse. Pero en 1959 se palpa vivamente que una nueva fuerza con distintos intereses a los burgueses comienza a ponerse en marcha. Es entonces cuando los literatos y poetas comienzan a creer en una revolución inspirada en el marxismo. La palabra «huelga» comienza desde entonces a ser tema poetizable. Los feísmos y las palabras tabúes anuncian un lenguaje macho, encabritado y detonante, aunque los «ismos» de moda cundan y se difundan, pero expresados a la manera mexicana: con la protesta arriba y abajo donde el pulmón se crece y los dos megatones coléricos amenazan por estallar en la mitad del viento.

Ante la sombra roja, por lo iracunda, de la poesía de Huerta desfila el grupo de los amotinados mexicanos. Son cinco poetas, que responden a los nombres de Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Heraclio Zepeda y Jaime Labastida. Su primer libro colectivo, *La espiga amotinada* (16), publicado en 1960, invoca ya una intención revolucionaria, no obstante que los amotinados mexicanos quieren darle a su obra un significado de apertura literaria, aunque en el fondo pretendan una literatura de testimonio. Pero bastó que el título del libro sugiriera con dos palabras algo que implica pan comunitario, motín a bordo o irrupción de un abigarrado mazetón de granos, para pensar también en la irrupción de un nuevo grupo poético, amotinado tras de la metáfora de sus graníticos enunciados. Pero la publicación

---

(15) Leiva: *Ibídem*, p. 203.

(16) *La Espiga amotinada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Sobre este grupo véase el estudio de Porfirio Martínez Peñalosa: *Los cinco poetas de la Espiga amotinada*. México, ICMI, 1966.

de un segundo libro en 1965 con el sugerente título de *Ocupación de la palabra* (17), consolidó más al grupo de los amotinados poetas hasta perfilarse en definitiva como grupo: el grupo de «La espiga amotinada». Revolucionarios o no, en su expresión literaria, no es todo el contenido de sus libros ideológico o de compromiso, aunque ellos se identifiquen como fervorosos simpatizantes del marxismo, por pose o sinceramente, aunque no se hayan decidido del todo a hacer una poesía beligerante o programática. Sin embargo, el hecho de que emplean un vocabulario revolucionario o guerrero y en cierta manera «machista», escudándose en expresiones y metáforas bien castigadas, nos hacen pensar en que habilidosamente están usando la literatura como trinchera de su intención revolucionaria, adelantándonos de momento los centelleantes asomos de su caldeado anhelo de revolución. La temática de huelga y de protesta con que Juan Bañuelos y Oscar Oliva encienden su lírica *Espiga amotinada* y su *Ocupación de la palabra,* hace ver cómo la espiga en ellos reclama su misión de antorcha. Es por eso por lo que Juan Bañuelos se adelanta a proclamar la «Protesta permanente», seguida de una cita a Lu Sin, para rubricar poemáticamente su mensaje en «No hablo de mí, de todos hablo»:

Excelentísimo señor mi llanto:
Has arrasado márgenes y orillas,
Y no consiento más que estas mejillas
sigan surcadas de hambre y pena y tanto...

Pues que no existe imagen del espanto
para vestir este dolor, astillas
hay en mi corazón y de rodillas
armo este pueblo y este amor levanto.

Se hincha mi pecho y saltan los botones
de mi camisa. Silbo. Doy alarmas.
Ya el viento se levanta de los llanos.

Oíd: golpeando puertas y portones.
Escribo y hablo: son estas mis armas.
Y esta es mi patria. Y estas son mis manos (18).

La espiga amotinada, además de libro colectivo es una antología de cinco poemarios: *Las puertas del mundo,* de Juan Bañuelos; *La rueda y el eco;* de Jaime Augusto Shelley, *Los soles de la noche;* de Heraclio Zepeda; *El descanso,* de Jaime Labastida, y *La voz desbocada,* de Oscar Oliva. Simbólicamente *Las puertas del mundo,* de Bañuelos, parece sugerir una apertura poética hacia la realidad o, viceversa, una entrada

(17) *Ocupación de la palabra.* Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
(18) *Ibidem,* p. 41.

hacia el mundo de las cosas tangibles en que el hombre es centro y testigo de su propia realidad. Es cuando los poetas descienden de las estrellas románticas, de sus cielos oníricos, de su irracionalidad, de su torre de marfil y fijan su residencia en la tierra. Se hacen hombres, se humanizan y en vez de cantar la historia del corazón personal lanzan, como Pablo Neruda y César Vallejo, sus poemas masas, sus cantos generales. Siguiendo los derroteros de los maestros, líricos humanizados y humanizadores, bien conciben los amotinados mexicanos que el poeta es un conductor. No deja de ser significativo el título *Sobre la tierra* con que Bañuelos inicia en prosa sus testimonios poéticos convencido de que «ellos son crónica no más de un mundo ávido de pan y de concordia», y para comprenderlo han de hermanarse humanamente la filosofía y la poesía, ambos luz de la verdad, que para buscarla clama el poeta por «una lealtad de raíz para la tierra». Sólo así podrá ser el poeta una espiga amotinada y fecunda después de hundirse en la realidad para habitarse de semillas, como lo insinúa Bañuelos en su poema «Esencia real» (19). Lo real para el poeta, además de ingrediente poético, es la toma de conciencia para llenarse de razones que relampagueen y exploten antes de derribar la noche. Por eso antepone anecdóticos trazos testimoniales para justificar su grito. Grito que el segundo libro colectivo, *Ocupación de la palabra,* convierte en «Huelga de hambre», que éste también es un título muy significativo. Pero oigámosle una muestra de su poesía testimonial:

¡Con qué dientes nos hiere la pobreza!
Mientras borrachos gritan
en la madrugada,
Rosario tiene fiebre.
Es mi primera hija,
tiembla de frío y bebe
la noche de su sangre
unida.
Hundo una mano en mi bolsillo
y ni una moneda hallo que me lleve
a menguar esta pena que me muerde.
Salgo a la calle,
de un manotazo derribo a la noche
y en la esquina,
dudando de que acierte,
empeño mi reloj en la botica.
¡Qué condición! ¡Qué perra suerte!
¡Rosario se me muere!
—me repito—

---

(19) *La Espiga amotinada, op. cit.*

y la calle, la noche, el farol y la gente
no escucharán mi grito (20).

Juan Bañuelos lanza al desierto de las ciudades sordas su voz de angustia y prepara el terreno para la insurgencia. Es decir, es poeta-testigo y como tal denuncia, hace posible la protesta iracunda y la acción. Una protesta que en otro de los amotinados, Oscar Oliva, se convierte en poesía martillante, de compromiso, casi de acción. Es cuando los poetas se hastían de ser poetas-testigos y de denunciar en vano y adquieren compromiso con el pueblo, con la literatura, con las ideologías políticas revolucionarias. Si antes disimulaban su marxismo ahora lo gritan con entusiasmo y hacen de la poesía, como lo sugiere Bañuelos, un arma dialéctica. Poeta de compromiso —Oliva no lo niega que lo es—, lo promulga desafiante: «Nosotros, los nacidos entre las dos guerras, tenemos el compromiso de hablar y de pelear» (21); porque no ve más salvación posible que la acción y el trabajo diario: *La voz desbocada* —título de su poemario— tiene no sólo un encargo social, sino una carga y descarga de ráfaga en la tribuna de su corazón rebelde para lanzar su protesta, ciertamente con el corazón, pero también con la garganta, con la mente empenachada y con las manos, como un tribuno lírico. Su poesía es definitivamente tribunicia y pretende ser como la de Whitman, multitudinaria. Parece que quisiera amalgamar sus metales poéticos con los multitudinarios ecos colectivos dichos a la manera mexicana, porque siempre le viene una garganta al encuentro de su voz y al sentirse encontrado por las gargantas colectivas que gritan justicia, entonces como poeta de acción él mismo se pregunta en su poema «En protesta»: ¿Cuándo vamos a luchar, cuándo vamos a luchar y clamar y clamar?» Porque su voz monta en cólera para acusar al mundo:

Yo acuso al agua que da de deber a los criminales.
Yo acuso al señor día, de vivir entre bandidos.
Al señor animal,
al señor banquero,
al señor piedra,
al señor político,
al señor dinero
de presentarse y de inclinarse ante el señor Estado
que da de beber y comer para mantener el crimen (22).

Si Oscar Oliva lanza al viento de su lector pueblo su mensaje de compromiso social, Heraclio Zepeda cree que hay que comprometerse,

(20) *Ocupación de la palabra, op. cit.*, p. 64.
(21) *La Espiga amotinada*, p. 63.
(22) *Ibídem*, p. 102.

pero cuando se es consciente del compromiso, sin ser jamás un incondicional. Cree, como los otros dos poetas mencionados en la espiga, que la poesía debe ser portadora de una idea, vehículo de un sentimiento, ya sea éste personal o colectivo. El, precisamente, al escribir sus soles *(Los soles de la noche)* interpreta al pueblo nahua en sus mitos y leyendas. Menos beligerante en sus mensajes poéticos, Heraclio Zepeda, es, sin embargo, en su historial, el poeta de acción, el poeta combatiente, el que más relaciones directas ha tenido con los ambientes revolucionarios de Rusia, de China comunista y de la Cuba de Castro, países donde ha vivido. El, entrenado en su juventud en academias militares mexicanas, puso sus experiencias militares al servicio de la revolución cubana en su condición de combatiente en la Bahía de Cochinos al lado de otros intelectuales y combatientes latinoamericanos. Mientras combatía escribía sus poemas, relatores testimoniales casi épicos de la hazaña. Sus poemas se publican en La Habana en 1964 con el título de *Compañía de combate.* Testigo del primer bombardeo de la bahía, oigamos una estrofa:

A la hora en que los grandes pájaros marinos
abandonaban las tensas jarcias de las barcas
¡los aviones fueron avistados!
Como una mala sombra
de alumbre
y calambre
zumban y zumban
las bombas
las bombas
las bombas.
¡Santiago bombardeado por la espalda!

Se dan las consignas, y entonces el poeta invita a la pelea:
Pelea, pelea
con los nervios campesinos del barbecho
pelea con el libro más abierto que los ojos del asombro,
pelea con la cuna de tus hijos sindicales,
pelea con la sortija de enlace apenas entregada.
Pelea con los puños cerrados como estrellas.

Con temor de hacerme prolijo he querido definir el papel que tres de los poetas de *La espiga amotinada* parecen asumir dentro del grupo. Bañuelos es, en resumen, el poeta testimonial y centinela; Oscar Oliva, el poeta comprometido y el botafuegos lírico del grupo, Heraclio Zepeda es el poeta combatiente; Jaime Labastida, el filósofo, el que plantea el problema entre los poetas evasivos y los poetas del encuentro. «Los primeros —dice— crean paraísos artificiales; los segundos se sumergen en las entrañas de la realidad. Los primeros su-

fren un movimiento de reacción y huida; los segundos, un movimiento de revolución y lucha» (23). Labastida se sitúa al lado del artista frente a la realidad, en actitud de protesta, abogando por la transformación de la sociedad.

Al enjuiciar Octavio Paz al grupo en la introducción de *Poesía en movimiento,* título que con referencia a los amotinados debería cambiarse por el de «poesía de movimiento», señala los signos que corresponden a cada uno de los poetas, con exclusión de Jaime Augusto Shelley, el menos testimonial. Y así Bañuelos es, para Paz, el trueno que irrumpe de la tierra, considerada como protesta de abajo, del subsuelo social mexicano. Oliva es el viento que recoge y extiende el mensaje de ecos colectivos y los explota en la mitad a los cuatro vientos de su patria. Heraclio Zepeda es la montaña, «el lugar donde viven los muertos y los vivos guerrean». Labastida es el lago que recoge los elementos de su filosofar poético. La inmovilidad y la reflexión que le confiere Octavio Paz contrastan con su concepto de poesía, que es para Jaime Labastida «una lengua que golpea la realidad, una palabra que toca la conciencia, una dulce y ácida garganta que vocifera odio y amor. La poesía es una barricada: de este lado, la violencia; pero también la muerte y la vida». La poesía, concluye el poeta y yo concluyo con él, «es un motín de pesadumbre, de dulzura y de cólera».—*RAMIRO LAGOS (Galileo, 92, 5.º B. Madrid).*

(23) Labastida, *op. cit.,* p. 11.

EN TORNO A LA LITERATURA CULTA Y A LA LITERATURA POPULAR EN LA ESPAÑA MODERNA

Hace poco Umberto Eco aludía con cierto deje irónico a las diferencias entre cultura culta y cultura popular *(High and low-brow culture)* (1). Mucho antes, el comunista italiano Antonio Gramsci, en sus *Quaderni del carcere,* llamó la atención sobre la importancia de estudiar las formas populares de cultura como vehículo indispensable en la historia de las ideas y el movimiento obrero (2). Alude allí muy directamente a la literatura de cordel que vendían en Europa mercaderes ambulantes que recorrían el país de feria en feria. En Italia,

(1) «Lowbrow Highbrow, High Brow Lowbrow», *TLS,* August 10, 1971, p. 1209.
(2) Véase la reciente antología de Jordi Solé-Tura, *Cultura y literatura,* Barcelona, 1972, página 257.

según Gramsci, provenían de la Toscana y se llamaban *bancarellari*, en España, ya lo sabemos, eran mercancía de los ciegos y en Francia de los *colporteurs*, con su centro impresor en Troyes: *La bibliothèque bleue* (3).

Escasos son, por ahora, los trabajos sobre prensa y cultura popular en España. Atención especial merece el libro de Julio Caro Baroja *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, Revista de Occidente, 1969), que despertó el interés por estos temas, así como las interesantes compilaciones de pliegos poéticos llevadas a cabo por Antonio Rodríguez Moñino. El libro de María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* (Madrid, Taurus, 1973, 402 pp.), viene a llenar una laguna y aporta precisiones fundamentales. La base de su trabajo consiste en el análisis de 700 pliegos poéticos del siglo XVII. El amplio material le permite adelantar algunas hipótesis sobre los gustos literarios, el público y la influencia del consumo en los autores, los editores y los mercaderes. Asimismo toma en cuenta las preocupaciones y reacciones populares frente a los problemas políticos y socioeconómicos.

García de Enterría parte de los aspectos externos (tipo de papel, de impresión, de grabados) y va trabando la historia de esta literatura desde el siglo XV hasta su decaimiento en el siglo XX. Los ocho capítulos en que divide su estudio desmenuzan la compleja madeja de este género literario y su dimensión estética y sociológica. Distingue con cierta precisión entre las formas cultas y las populares, para concluir que es género «fronterizo», que acoge temas y tópicos de la literatura culta expresados de manera más simple y directa. Sin ser poesía tradicional, conserva ciertas características de aquélla, interesa, sobre todo, por su función de transmisor de corrientes literarias y folklóricas, así como de temas y formas métricas. A final de cuentas, el público decide el contenido y la forma.

Natural es que libro tan sugerente suscite interrogantes. García de Enterría sostiene (también Caro Baroja, *op. cit.*) que a partir de 1650 se observa un divorcio entre las «clases altas» (estamentos privilegiados, sería tal vez más apropiado) y las «bajas» o «el pueblo» (que preferiría llamar estado general o llano). La ruptura llega a tal punto que el pliego de cordel refleja el nuevo «mal gusto» (p. 48, *passim*) del lector. Lo sensacional, lo político, lo chocarrero emergen como temas frente al depurado gusto aristocrático de los siglos áureos. Este cambio de sensibilidad tiene explicaciones sociales y políticas

---

(3) Es utilísimo el estudio de Robert Mandrou, *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, París, 1964.

que merecen atención. Otros libros de tema análogo que iré mencionando a lo largo de estas páginas ayudarán a aclarar el panorama.

I. En 1789 escribía P. J. B. Gerbier en torno a la Revolución francesa: *Where does so much moral agitation came from? From a crowd of minor clerks and lawyers, from unknown writers, starving scribblers, who go about rabble-rousing in clubs and cafés. These are the hotbeds that have forged the weapons with which the masses are armed today* (4). Aunque de forma más oblicua, sentido parecido puede sustraerse de la conocidísima carta de Estala a Forner cuando, en 1795, aquél sugiere que hasta las prostitutas madrileñas hablaban de la vecina revolución (5). Noticias de este cariz sólo podían obtenerse al margen de la ley, pues pragmáticas y leyes sancionaban y prohibían toda novedad sediciosa. La literatura de cordel a menudo fue justamente el vehículo de noticias e información. Hasta tal punto, que la censura intervino infructuosamente para impedir la impresión del «papel menudo» que salía de los talleres tipográficos del reino. Este, a mi juicio, es uno de los valores inestimables de esta literatura de consumo que, en efecto, se publicaba de acuerdo a las exigencias del público para alimentar su afán de fantasía y su interés por las novedades políticas (6). Hasta lo sensacional (germen de la prensa amarilla) adquiere giro especial en este contenido, puesto que la chismografía palaciega sirvió en más de una ocasión para inflamar los belicosos ánimos. Baste recordar el Motín de Esquilache en 1766 (estudiado a fondo por Pierre Vilar) (7) y, cien años antes, la desbordada actividad publicística que moldeó la opinión, influyendo así en la caída del valido Fernando de Valenzuela y Enciso. Los versos desenfadados y escandalosos que circulaban, bien manuscritos o en pliegos de cordel, sirvieron para soliviantar a una levantisca población. No es casualidad que escritores cultos, tales como Quevedo, emplearan la forma satírica de los poetastros a sueldo de ciegos y mercaderes. Gracián, por su parte, la emprende en *El criticón* contra las «relaciones» o gacetas indiscretas que cacareaban todos los sucesos.

La vertiente política de la literatura «popular» es el objeto de un extenso estudio y antología de Teófanes Egido, *Sátiras políticas de la España moderna* (Madrid, Alianza Editorial, 1973, 358 pp.), que reúne

---

(4) Citado por Robert Darnton, «The High Enlightenment and the Low-Life of Literature in Pre-Revolutionary France», *Studies in Eighteenth Century Culture*, Case Western Reserve, volumen 3, 1973, p. 83.

(5) Reproducida por Leopoldo A. Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXI, página ccii. La estudio en el contexto de finales del XVIII en «Picornell y la Revolución de San Blas: 1795», *Economía y sociedad en los siglos XVIII y XIX. Historia Ibérica I* (1972), páginas 35-58.

(6) Amplío este tema en «Clandestinidad y literatura en el setecientos», *NRFH* (1975).

(7) «Motín de Esquilache et crises d'ancien régime», en *Economía*, *op. cit.*, pp. 11-34.

con gran acierto desde las «quejas» de los Reyes Católicos hasta el motín de 1808. Casi todo el material reproducido es inédito (manuscritos de la BNM), excepción sea hecha de la literatura satírica de escritores cultos, i. e. Quevedo. La introducción y notas de Egido complementan y explican algunos de los problemas esenciales que planteo en estas páginas. Parece indudable que la literatura de cordel se empleó con frecuencia como vehículo para formar la opinión pública y a ella recurrieron escritores cultos y los poetastros asalariados de libreros y mercaderes. Desde esta perspectiva, lo que percibimos como un cambio de gusto en los pliegos poéticos podría muy bien ser el resultado de un cambio de función y de lector.

II. Conviven, pues, dos formas culturales: la aristocratizante de los estamentos privilegiados y la más popular del estado general o llano. Pero muchas veces ambas se cruzan y entrecruzan. Buen ejemplo de esta tupida red son los almanaques y calendarios (que tan sabiamente explotó Torres Villarroel), los libros de caballerías, las historias de condenados y bandidos, la hagiografía, así como las relaciones y noticias sobre eclipses, terremotos y otras calamidades sísmicas. Mercancía tan heterogénea fue a menudo cargamento de ciegos vendedores. Pero si bien los autores y refundidores de mucha de esta literatura son desconocidos escribas, el escritor culto cultivó también estas formas literarias. Pedro de Espinosa no sólo concibió tratados ascéticos y antologó a sus contemporáneos; de su pluma brotó un pronóstico judiciario sobre los acontecimientos de 1627 hasta el fin del mundo, para saber y evitar lo acontecido y amenazado. El eruditísimo Feijoo empleó también la literatura de cordel en opúsculos polémicos contra sus detractores. El opúsculo, género de impresión económico que se imprimía tanto de manera clandestina o semi-clandestinamente, fue con frecuencia portavoz de novedades prohibidas. Baste aquí mencionar la epidemia de arbitrios que se desata al mediar del siglo XVII y, desde otra perspectiva, los anónimos folletos que difundían el pensamiento moderno (Locke, Bayle).

Las gacetas y relaciones, a su vez, son el primer paso hacia la prensa, eficaz medio para estimular la opinión pública y crear la propaganda política. Estos «papeles sueltos» de noticias eran bien conocidos ya en los siglos de oro. A menudo copiaban cuanto publicaban los gacetilleros de Holanda y Francia, razón por la cual Gracián la emprende contra las relaciones, llamándolas mentirosas y engañadoras, juicio que se repetirá continuamente a lo largo del siglo XVIII. El libro de Jesús Castañón, *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)* (Madrid, Taurus, 1973, 319 pp.), explora preci-

samente el nacimiento de las revistas literarias en los albores de la prensa periódica. El *Diario de los literatos* (Madrid, 1735-1742), así como el *Antidiario,* de fechas análogas, representan el núcleo de su estudio sobre la prensa literaria. Cuatro apéndices recogen y seleccionan los papeles sueltos anunciados en la *Gaceta de Madrid* para estas fechas, enumera los libros recibidos y las reseñas publicadas en el *Diario,* así como reproduce fragmentos de los prólogos de otras tres publicaciones periódicas efímeras: *Resurrección del Diario de Madrid, Aduana crítica* y el *Mercurio literario.* Las dos primeras listas mencionadas traslucen el abanico de gustos e intereses del público lector: por un lado, la literatura para eruditos y letras, y, por otro, los almanaques, pronósticos y relaciones políticas de los gacetilleros. Castañón sólo anota lo publicado con permiso y licencia de impresión y, por tanto, la lista no es exhaustiva, pues excluye naturalmente los papeles sueltos que circulaban en la clandestinidad y que, como los anteriores, iban dirigidos a un público igualmente abigarrado y confuso. Hasta que contemos con estudios sobre los grados de alfabetización y los hábitos de lectura del estado llano, este público, llamado «pueblo», permanecerá en las sombras.

Más definitivo es el excelente libro de Paul J. Guinard *La presse espagnole de 1737 a 1791. Formation et signification d'un genre* (París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, 572 pp.), el más sólido análisis de la prensa ilustrada española emprendido hasta ahora. Guinard no sólo desmenuza el periodismo literario y político peninsular del setecientos, sino que explica los supuestos económicos y sociales que hacen posible el desarrollo de la prensa, así como los tópicos y temas más frecuentes. En todo momento queda firmemente establecido el nexo entre literatura y sociedad, géneros y público, mercado y gustos. El lento y accidentado desarrollo del periodismo no se debe exclusivamente a la censura inquisitorial y civil, sino a los altos costos de papel y de maquinaria, y a la falta de mano de obra especializada. Con frecuencia hubo de traerse del extranjero tanto maquinaria cuanto tipos y obreros diestros.

No obstante, también influyó la prohibición decretada por el conde de Floridablanca en 1791 encaminada a contrarrestar la epidemia revolucionaria. La prensa ilustrada —subraya Guinard— padeció la misma suerte que otros intentos reformistas. La excesiva protección y control del Estado y la inestabilidad de las clases medias impidieron su pleno desarrollo.

Razón no le falta a Guinard, pues ya siglos antes el impresor Miguel de Eguía lamentaba en los inicios del XVI que los talleres tipográficos de España estaban acaparados por coplas vulgares, versos

ineptos y libros sin valor (8). Vale recordar que ya con Felipe IV se percibe el desarrollo de la prensa y que ésta adquirirá mayor ímpetu a partir de los privilegios otorgados por los borbones Carlos III y IV. No es de extrañar que en 1763 se constituyese en Madrid la Compañía de Impresores y Mercaderes de Libros, con el propósito de que se

> fomente la imprenta, y florezca este comercio, y el público experimente el beneficio de las mejores impresiones, y moderados precios (9).

Los directores de esta sociedad son bien conocidos de todo estudioso del setecientos, pues figuran entre los más renombrados impresores y libreros: Antonio Sanz, Angel Corradi y Gabriel Ramírez.

III. En cuanto se penetra en la literatura de actualidad del Antiguo Régimen, emerge con nitidez la proliferación de «memoriales», «testamentos», «arbitrios». Tanto los pliegos poéticos estudiados por García de Enterría cuanto las sátiras políticas antologadas por Egido comparten los temas más cultivados y seguramente los más populares: el análisis de los aspectos políticos, los problemas de las finanzas del Estado, quejas por el excesivo recargo de tributos, el problema monetario. Es decir, algunos de los cargos denunciados por los arbitristas. Este tema es el objeto de un estudio de Jean Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (Madrid, Revista de Occidente, 1973, 336 pp.), que precisa, sin lugar a dudas, el surgimiento del término «arbitrista», así como los problemas económicos y sociales de esta literatura de la decadencia. Cervantes fue el primero en emplear el giro de manera burlesca en *El coloquio de los perros* (1613), para aludir a los forjadores de quimeras, a los inventores de remedios. Anteriormente, el vocablo tuvo uso técnico en las Cortes de Castilla de 1588: una petición a Felipe II denota ya la incertidumbre y confusión producida alrededor de la noción de «arbitrio» y de los promotores del «arbitrismo» (p. 36).

Los seis capítulos y cinco apéndices documentales plantean la compleja relación entre realidad y ficción paródica. Novela y teatro van elaborando un tipo literario, que partiendo de modelos reales termina en la caricatura de un estilo y un personaje. El escritor quiere denunciar tanto su ridiculez como su nocividad. El arbitrismo se plantea en la literatura imaginativa como un engaño; el público espera en el relato o en la escena la aparición del hombre un poco ridículo, que despliegue su memorial (p. 140). Es un hombre de edad, que vive

---

(8) Citado por Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México, 1966, p. 131.

(9) El documento se encuentra en AHN, Consejos 11275. Falta un estudio a fondo sobre esta sociedad.

quizá del pasado, algo maníaco que espera la fortuna y se dedica a abordar falsos problemas, dificultades insuperables. Propone a los males más complejos un «remedio único»: está loco, aunque es el ingenioso inventor. El tipo del arbitrista es algo esquemático en la literatura áurea, explica Vilar; sin embargo, hay matices: en ocasiones, según los casos, los períodos y los autores puede ser ridículo u odioso. El escritor caricaturiza su psicología y hace parodia literaria de su lenguaje.

Vilar contrapone la sátira literaria antiarbitrista (Cervantes, Lope, Quevedo, Castillo de Solórzano, Salas Barbadillo, Vélez de Guevara, Alarcón, Moreto), con la explicación de lo que significaba un arbitrio real en estas primicias de la ciencia económica. Si bien, en efecto, hubo muchos extravagantes inventores de quimeras, algunos arbitristas —que Jean Vilar desentierra del olvido— se preocupan por dar soluciones prácticas a problemas concretos: González de Cellorigo, Martínez de Mata, Pérez de Herrera, Sancho de Moncada. Pero, concluye Vilar, la actitud ante el arbitrista refleja ciertas características de los hombres del Siglo de Oro: socialmente conservadores y políticamente antidemocráticos. A través de la sátira contra los arbitristas se presenta un ataque contra la manía del pueblo de saber demasiado sobre la manera de gobernar y contra la debilidad del rey si escuchaba demasiados consejos (p. 256). Las gentes competentes son peligrosas porque son interesadas, y las gentes desinteresadas son igualmente peligrosas porque son incompetentes. *La hora de todos* emerge aquí como uno de los más elaborados y finos textos antiarbitristas. Otros autores, tal José Camerino (*La dama beata*, 1655), esconden sus arbitrios reales en aparente sátira

A la luz del estudio de Jean Vilar se entienden con mayor claridad algunos de los temas y tópicos de la literatura satírica de la España moderna.

IV. Cultura aristocratizante, por un lado, y literatura popular, por otro. Mezclas, contrapuntos, encuentros, choques, o bien zonas de enlace. Hasta tal punto que los arbitristas o «economistas primitivos» (como los llama Pierre Vilar) (10), saltan a la literatura culta y son también modelo y tópico en la de cordel. De los abigarrados tomos de arbitristas y proyectistas, llenos de citas de las Escrituras y la patrística, sólo se toma lo más sencillo y directo. «Perico y Marica», el «Patán de Carabanchel» y otros personajes tradicionales de la literatura de cordel registran lo fundamental: hambre, escasez, tributos

(10) «Les Primitifs espagnols de la pensée économique. *Quantitavisme* et *Bullionisme*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux, 1963, pp. 261-284, traducido al español en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, 1964, pp. 175-207.

excesivos, mala administración. A menudo ambas vertientes coinciden; no por azar algunos osados pensadores recurrieron al diálogo y al ensayo para presentar de forma sencilla y directa sus nuevas interpretaciones de la naturaleza. Galileo, Pierre Bayle, Fontenelle emplean el diálogo, y Feijoo da a conocer la ciencia experimental en España a través de un *Teatro crítico* y de unas *Cartas eruditas.*

Algunos datos conocidos permiten sospechar que los lectores abundaban: las obras de Torres Villarroel se editaron varias veces y sus almanaques le rindieron fuertes ganancias. *Fray Gerundio de Campazas* se agotó casi en seguida y algunas de las tiradas de los pliegos y opúsculos de rimadores anónimos alcanzaron 2.000 ó 3.000 ejemplares. Estos datos, por ahora escasos y desperdigados, apuntan en una dirección: el nacimiento de la literatura como bien de consumo. El despegue económico de las postrimerías del XVII, así como las mejores educativas y el surgimiento de una clase media, aunque inestable e insegura, hicieron brotar un público lector, ese «amigo vulgo» aficionado a comprar y a leer «papeles sueltos». Hasta tal punto que en 1760 un emprendedor publicista, Mariano José Nifo, inició la producción por entregas en cuadernillos de aparición periódica destinados a reunirse en tomos económicos (11). Ese nuevo método de publicación cobró ímpetu a finales de siglo con volúmenes titulados «Misceláneas», «Cartas de temas variados». Allí coexisten artes y letras y noticias de libros extranjeros —ingleses, franceses, italianos, alemanes— de tema literario, político, histórico, social y filosófico. A lo largo de estas tiradas encontramos reseñas sobre la novela inglesa, sobre la filosofía de Kant, Locke, Hume, Benjamín Franklin, noticias de viajes, novelitas cortas, cuentos orientales, traducciones de Marmontel y D'Alambert, entre otros, así como enconadas polémicas literarias. El afán por estar al día, la búsqueda del «buen gusto» y la civilidad fueron posiblemente los verdaderos promotores de los cajones de sastre impulsores de la literatura como bien de consumo.

Aunque la empresa de Nifo se caracteriza ante todo por su éxito sin precedentes, otros escritores se habían iniciado en las letras de modo análogo. Torres Villarroel, el burgués cortesano, publicó los primeros cuatro trozos de su *Vida* como «papeles» que vendían las librerías y quincallerías del reino. En 1752 los recogió añadiéndoles otra parte, y en 1768 publicó una nueva edición con un sexto trozo. Las *Cartas marruecas* de Cadalso aparecieron primero a manera de

---

(11) El título de la obra es *Curiosa colección de piezas inéditas o raras de antiguos escritores españoles.* Se publicaron siete volúmenes entre 1760-1761; se reimprimió en Pamplona en 1762 y en Madrid en 1781. En Cataluña salió algo parecido bajo el título *Cajón de sastre catalán (1761-1762).* Consúltese el estudio de María Gracia Profetti «Il *Cajón de sastre:* scelte litterarie e pubblico», *MSI* 16 (1958), pp. 229-256.

folletín en *El correo literario de Madrid*, en 1789, y luego se vendieron en entregas sueltas, hasta que en 1793 se reunieron en volumen. Estos son algunos de tantos ejemplos que reflejan no sólo nuevos hábitos de lectura, sino un público distinto. Con estos autores y publicistas aparece la literatura como consumo literario que hará eclosión durante el siglo siguiente: el decimonónico siglo de la burguesía.

A lo largo de estas páginas hemos aludido a varios estudios recientes que, desde distintas perspectivas, apuntan, a nuestro juicio, a un mismo blanco: la sociedad capitalista que va emergiendo en España, particularmente en las postrimerías del siglo XVIII, que subvierte valores, gustos y tradiciones. La literatura culta busca sectores de público más amplios, mientras hace su aparición el editor de colecciones y bibliotecas, y el escritor profesional pendiente de los gustos y modas de sus lectores.—*IRIS M. ZAVALA (Dep. of Spanic Languages. Suny at Stony Brook. Stony Brook, N. Y. 11794. USA).*

LEOPOLDO MARECHAL: «ADAN BUENOSAYRES» O LA BUSQUEDA DEL ABSOLUTO

Múltiple y diversa es la temática que Leopoldo Marechal desarrolla en su novela *Adán Buenosayres.* No obstante, hay una nota a la que parecen referirse todas las demás y que constituye algo así como el hilo conductor que da unidad a este extenso trabajo. Este *leitmotiv* centralizador y unificante consiste en la búsqueda incesante del sentido profundo de la vida; en una reflexión verdaderamente metafísica sobre el ser del hombre y su último destino. Esta inquietud se traduce no sólo en la novela a la que nos referimos en estas páginas, sino que impregna toda su producción: la poesía, la novela, el teatro y el ensayo.

En el libro sexto de *Adán Buenosayres*, que el autor titula «El Cuaderno de Tapas Azules», encontramos sintetizado todo el pensamiento del escritor argentino sobre las fundamentales interrogaciones del hombre y su búsqueda de respuesta. Este capítulo constituye no sólo una síntesis, sino una exposición sistemática de la dimensión metafísica del hombre tratada a través de una narración autobiográfica.

En estas líneas intentaremos hacer un análisis de la trayectoria vital de un alma que es sacudida tempranamente por las preguntas

más radicales sobre su existencia y que, con una maravillosa fidelidad a su vocación, busca en sí misma y en el mundo que la rodea una respuesta que aquiete su sed, encontrándola, finalmente, en la esperanza de un amor trascendente.

I. EL DESPERTAR METAFISICO

El autor, identificándose con el protagonista de la novela, nos remonta hasta su infancia, transcurrida en una casa de campo al sur de la provincia de Buenos Aires. Allí vivía feliz en medio de una naturaleza que sentía formando con él una sola cosa armónica y dinámica.

Con el despertar de la adolescencia se inicia en el niño un descubrimiento del propio yo como distinto del mundo circundante y surgen las primeras preguntas sobre el origen y destino del mismo. En los espíritus sensibles, como el de nuestro autor, estos actos reflexivos van acompañados siempre por el dolor de la duda o de la incertidumbre. «Y en ese punto el alma se pregunta cuál será su círculo entre círculos y su danza entre danzas; y como no se da respuesta ni la recibe de los otros, inicia su jornada de tribulación; porque su duda es grande y creciente su soledad» (1).

Poco a poco, esa desazón difusa que se manifestaba frecuentemente por un llanto gratuito, se va concretando y esclareciendo ante la evidencia de la finitud de todo lo creado. «... empecé a sentir que la tierra no era durable ni firme bajo mis talones» (2).

La inconsistencia de todo lo que le rodeaba hizo surgir en su espíritu dos sentimientos que perduraron durante muchos años: una cierta inclinación a la duda que le hacía desconfiar de todo lo pasajero y un ansia entrañable de permanencia y estabilidad.

Estas primeras angustias encontraron, después de un cierto tiempo, unos momentos de tregua. La renovación constante de colores y formas a través de los ciclos de la naturaleza —días, noches, estaciones— ofrecía al alma ansiosa de permanencia un cierto simulacro de estabilidad que la consolaba gozosamente. Al mismo tiempo, el devenir constante del cosmos estimulaba las primeras reflexiones del adolescente, que discurría sobre todo lo contemplado y se esforzaba por penetrar en la esencia de las cosas y descubrir el significado de sus balbuceos. «Mi entendimiento discurría y zumbaba en torno de aquella hermosura, queriendo penetrar hasta el nectario inteligible de

(1) Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 369.
(2) *Ibidem*, p. 370.

las cosas, a la manera de un abejorro que persiguiese alguna miel adivinada» (3).

Esta intensa vida interior sintió muy pronto la necesidad de manifestarse de alguna manera, de expresar por medio de signos todo el torbellino de sentimientos, emociones, dolores y gozos que dentro de su alma se sucedían y se mezclaban con tanta confusión. Así nació el joven poeta de catorce años.

II. PRIMERAS CAVILACIONES

Las reflexiones del adolescente fueron cambiando progresivamente de centro. Ya no era el mundo exterior, múltiple y dinámico, el principal objeto de su curiosidad. Su mirada se detenía ahora con admiración en sus propias vivencias interiores. Y he aquí que por la experiencia de su dolor descubre que su alma no está hecha para el sufrimiento, sino para la felicidad, y que la dicha plena era el fin de su peregrinar. «Y la incertidumbre de su destino comenzó entonces a dolerle tanto que, mirándose, al fin se vio a sí mismo con los ojos llenos de lágrimas, lo cual fue motivo de asombro y despunte de su ciencia, como si el hilo de su llanto y el de su meditación arrancaran al mismo tiempo y se confundieran en adelante, porque, llorando, el alma descubría que no nació para llorar y sufriendo alcanzaba de pronto su vocación de la dicha» (4).

Pero este descubrimiento suscitaba nuevas dudas e incertidumbres. En efecto, ¿cuál era el origen y el término de esa vocación? Si su alma estaba hecha para la felicidad, ¿cuál era la causa de ese dolor tan contrario a la dicha que paradojalmente le descubría?

Meditando sobre el principal motivo de su sufrimiento, el muchacho se dio cuenta de que sus lágrimas brotaban, en el fondo, de su soledad y quietud. Esto lo llevó a descubrir la existencia del «Otro» como término de sus aspiraciones y fuente del gozo ansiosamente buscado. Por otra parte, el dolor de su quietud le desveló su vocación de «viajero». Su vida se le apareció entonces como una peregrinación y su meta ese «Otro» que terminaría con la angustia de su soledad.

Nuevas preguntas surgían de estas reflexiones: si la vida es un camino, ¿cómo hay que andarlo?, ¿cuáles son las características de ese viaje?, ¿cuál el itinerario y modo de recorrerlo? Además, ¿quién es ese «Otro», término de la ruta?, ¿cómo ir hacia «El» sin conocerlo?

---

(3) *Ibídem*, p. 373.
(4) *Ibídem*, p. 375.

Veamos cómo describe el autor este discurrir doloroso de un alma que detrás de cada luz vislumbra el crepúsculo anunciador de una nueva noche. «Mucho había ganado mi alma en aquel despunte de su meditación y mucho le quedaba por devanar de la madeja. Cierto es que ahora entendía la posibilidad de su movimiento, pero ignoraba, en cambio, su modo natural de traslación, ya que, mirándose, no encontraba en sí misma ni ala, ni pie, ni rueda con qué moverse. Por otra parte, aunque hubiese hallado el móvil que necesitaba, no habría sabido a qué norte dirigirla, puesto que todo lo ignoraba del Amigo, su nombre, su forma, su virtud, su aposento. Desde entonces anduvo el alma como perdida entre dos incógnitas: la de su propio movimiento y la del Amigo adivinado. Pero ni en sí misma ni fuera de sí vislumbraba solución alguna, por lo cual entró en un largo y estudioso desvelo, siempre sola en el haz de los que se juntaban, siempre inmóvil en el círculo de los que se movían» (5).

III. EL ITINERARIO AMOROSO

En un instante su alma se sintió repentinamente iluminada acerca del modo como debía recorrer su camino. El signo revelador fue un ala de paloma misteriosamente nacida en su hombro. Era evidente que el suyo debía ser un movimiento de ascensión. Se trataba además de un vuelo impulsado por el amor, aunque la figura del Amado permanecía siempre escondida y lejana. Demasiado lejana para poder percibir el «sabor del Amado» que estimulara su apetito. El joven adoptó entonces una actitud de espera. Si el Amado existía, como le decía su inteligencia, se le manifestaría de alguna manera. «Con el oído atento a los rumores de la tierra» (6) transcurrían sus días esperando la voz del Amado que lo llamara por su nombre. «En un día que la memoria no ha olvidado» salió el alma de su letargo y escuchó la voz del Amado, que se expresaba a través de la belleza de todas las criaturas. Emprendió entonces su amoroso itinerario y se alejó tanto de sí misma que llegó a perderse y transformarse en la múltiple hermosura de la creación. Durante muchos años, nos dice el protagonista, anduvo su alma maravillosamente perdida entre sus amores. Fueron años de una gran felicidad, pero su gozo no era sereno ni tranquilo, sino, por el contrario, lleno de inquietud, desorientado y

---

(5) *Ibidem*, p. 376.

(6) *Ibidem*, p. 377.

anhelante. «Amores en laberinto», los llama el autor; «canción desordenada y ebria y tambaleante como un vendimiador a mediodía» (7).

Deslumbrado por la hermosura de las cosas, se fue perdiendo en ellas poco a poco y mientras creía vivir en plenitud «se fue muriendo en cada uno de sus amores». Esta experiencia le proporcionó un nuevo descubrimiento: el agua de las criaturas era para él un refresco temporario, delicioso, pero que no calmaba su sed. Había una infinita desproporción entre sus apetencias y la satisfacción que le brindaba «el laberinto de amor». «Porque si en el amor de las criaturas buscaba un término de felicidad en que reposarse, le sucedía que ni su apetito se aquietaba ni se cumplía su gozo, con lo cual iba entendiendo ya el fracaso de sus amores» (8).

Esta experiencia mística de lo que San Juan de la Cruz llama el «balbuceo» de las criaturas, la expresa Marechal con profundo lirismo en su obra poética, particularmente en su «Laberinto de Amor»:

Porque, sin humillar en su signo a la flor,
la rosa es el llamado, pero no el Llamador,

Y en «El Centauro» el poeta interroga al fabuloso animal:

Pues bien, si tus razones
otra verdad anuncian
y si otro amor deshace
las viejas ataduras,
¡dime, Centauro, al menos
en qué tierra se oculta:
si flechero, en qué bosque,
si cantor, en qué gruta!
Y respondió el Centauro:
No esconde su dulzura
ni se rinde a las armas
del rigor o la astucia.
Porque sale al encuentro
de la sed que le busca:
porque su canto hiere
las orejas nocturnas.

(7) *Ibídem*, p. 380.
(8) *Ibídem*, p. 380.

IV. RETORNO A LA INTERIORIDAD

Asustado por este desengaño y temiendo perderse definitivamente en el laberinto, el protagonista vuelve sobre sus pasos buscando recuperar su primitiva intimidad. Como en otro tiempo, pero en circunstancias similares, lo hiciera San Agustín, Adán Buenosayres piensa que sólo dentro de sí mismo podrá hallar la verdad. Encontramos, en efecto, claras resonancias de las *Confesiones* en el texto, donde Marechal describe el movimiento de «regreso». «Porque mi alma se había dividido en la multiplicidad de sus amores, al evadirse ahora de la prisión que le doraban las criaturas iba recobrando sus despojos y reconstruyendo su graciosa unidad. Y si al distanciarse de su centro perdió la inteligencia de sí misma, regresando ya se le adelantaba su propia imagen, y frente a ella reverdecía su entendimiento como anunciándole una segunda primavera de la meditación. Regresaba ella: regresó al fin. Hasta que se quedó inmóvil frente a su centro» (9).

El estado en que quedó su alma a partir de entonces es muy semejante a «la noche oscura» de San Juan de la Cruz. Los signos y metáforas usados por Marechal para describir esta nueva vivencia tienen una gran influencia de la mística española del siglo XVI. Nos habla, en efecto, de un estado intermedio entre la vida y la muerte o, mejor aún, de la negrura de dos noches juntas: la de los sentidos, despojada de la luz de las criaturas, y la del espíritu buscando entre tinieblas una aurora nueva y definitiva. «Me veía entre dos noches: la noche de abajo, es decir, la del mundo que yo abandonaba y cuyas formas, colores y sonidos me parecían ya inmensamente lejanos; y la noche de arriba, en la que mis ojos no vislumbraban ni el más leve signo del amanecer» (10).

El estado de suspensión y desasimiento era vivido, al mismo tiempo, como una cautividad. Por una parte, el alma se sentía prisionera de las criaturas, a través de cuyo eco podía percibir algo de la verdadera Voz. Por otra, vivía pendiente de esa «noche de arriba» como esperando vislumbrar, en cualquier momento, la luz del día. Esta extraña sensación de cautividad la expresa Marechal con una metáfora que le es muy grata: la del anzuelo y el pescador. El alma no puede abandonar la belleza de las cosas creadas, pues es el anzuelo por medio del cual un misterioso pescador quiere conducirla a la belleza increada. «Porque mi alma, pese a su desasimiento y

(9) *Ibídem*, p. 381.
(10) *Ibídem*, p. 381.

abandono, sentíase misteriosamente cautiva, tal como si, al azar, hubiese mordido el anzuelo invisible de un invisible pescador que tironease desde las alturas» (11).

V. DESCUBRIMIENTO DE LA BELLEZA

«¡Ahí está el rumbo del ala y el norte de la paloma!» (12). Con esta exclamación, el joven Adán Buenosayres encontraba la respuesta buscada durante tanto tiempo. Una hermosa joven porteña, conocida casualmente en una reunión de amigos, encarnaba todo lo que su pensamiento y su imaginación habían elaborado sobre las características de la meta o norte de su camino. El término de sus aspiraciones más íntimas se le aparecía entonces como un ideal de belleza.

Reflexionando sobre el bien que se le anunciaba en aquella misteriosa figura juvenil, el autor expone toda una teoría de la belleza de marcada influencia platónica y agustiniana. Si no hay deslumbramiento sin algún «esplendor» que lo cause, ¿qué cosa resplandecía en la mujer admirada? En definitiva, y paradojalmente, este deslumbramiento del alma lo conducía a nuevas oscuridades, y otras incertidumbres y dudas asediaban su corazón enamorado.

Por una parte, el amor lo sacaba de sí mismo y lo volcaba plenamente al universo todo modificando su visión y valoración de las cosas: «Todo era importante: la risa caliente de los chicos, una voz de mujer a los lejos, la oscilación de un pájaro en una rama, el color de una piedra. No sé yo qué linaje de simpatía desbordaba en mi pecho ante lo más humilde y lo más callado: era una sabrosa inteligencia de amor y un deseo de apretar contra mi alma el haz viviente de las creaturas» (13).

Al mismo tiempo se intensificaban los soliloquios en los que se mezclaban la lógica aristotélica con la intuición imaginativa. Todo ello para poder responder a esta pregunta: ¿cómo pensar en esa belleza-mujer sin pensar en el entendimiento que la había formado y en la voz que la había proferido? «Y cuando, al pensar en Aquélla, tocaba o creía tocar yo el fondo último de su ser, ¡he ahí que dejaba de pensar en ella para pensar en Otro, como si la mujer de Saavedra no fuese más que un puente de plata ofrecido a no sabía yo qué nuevo peregrinaje de mi entendimiento!» (14).

(11) *Ibídem*, p. 381.
(12) *Ibídem*, p. 385.
(13) *Ibídem*, p. 389.
(14) *Ibídem*, p. 391.

Pero este «pensar en Otro» no se daba, en definitiva, como fruto de un razonamiento deductivo que llega a la Causa Primera, a partir de sus efectos, sino como un movimiento de ternura o intuición amorosa que ve reflejada en la belleza de la obra la imagen de su creador.

Era a la vez un acto intelectivo-volitivo en el que la luz y el amor se daban simultáneamente y se conjugaban con armonía «... al contemplar su imagen, yo no sabía si la amaba ya porque la conocía o si la conocía ya porque la amaba» (15).

Otra experiencia que el joven protagonista vivió con honda intensidad y que también le produjo angustias y desasosiegos, fue el carácter centrífugo del amor. Parafraseando a San Juan de la Cruz, dice Adán Buenosayres: «hasta entonces había creído yo que la mujer de Saavedra estaba en mí con todo el imperio de su verdad; y ahora resultaba que no residía ella en mí, sino yo en ella» (16).

Esta enajenación del alma enamorada produce con mucha frecuencia un profundo sentimiento de soledad, cuando la amada se ausenta; por eso nuestro autor puede decir que lejos de la joven querida padecía una doble ausencia: la de ella y la de sí mismo. Entonces la búsqueda de «Aquélla» se hacía mucho más imperiosa. Recuperar a la amada significaba, al mismo tiempo, recuperarse a sí mismo.

Pero ¿qué ocurrirá cuando esta ausencia es permanente? Si es de la esencia del amor morir a sí mismo para resucitar en la vida del Otro, es verdaderamente un drama misterioso el del amante que, convertido a un amado que lo ignora, se halla muerto a sí mismo imposibilitado para resucitar en el ser que ama.

Una nueva inquietud amanecía en el corazón de Adán Buenosayres. Otra vez —y ahora con una intensidad mucho mayor— volvía a sentir la infinita debilidad de todo lo creado. Fue precisamente en el instante de mayor acercamiento con la joven amada cuando se le reveló la inmensa NADA que sustentaba tanta belleza. La finitud del ser, que tanto lo había angustiado en su infancia, y que fuera tema de tantas cavilaciones durante su adolescencia, se le presentaba ahora encarnada en el objeto más admirable y amado. Ya no se trata de la contingencia del «ser en general», sino de la fragilidad del tú en el cual vivo yo.

Mientras tristes voces interiores le gritaban «¡Mira la fragilidad de lo que amas!», Adán Buenosayres veía cómo su amada «se marchitaba y caía, entre las rosas blancas, mortales como ella» (17).

---

(15) *Ibídem*, p. 388.
(16) *Ibídem*, p. 394.
(17) *Ibídem*, p. 399.

El desengaño metafísico podría haber llevado al joven protagonista a una situación desesperante. Pero no fue éste el fin de su itinerario. Desde lo más íntimo de su dolor surgió de repente el deseo heroico de salvar de la destrucción toda la hermosura que temblorosamente resplandecía en un barro mortal. Su espíritu inició entonces una asombrosa labor de decantación, semejante a la que realiza la inteligencia en su proceso abstractivo. Cuando la luz del entendimiento enfoca aquellos caracteres esenciales de la «piedra», dejando en las tinieblas los elementos concretos que la singularizan, crea una «piedra ideal», emancipada de toda limitación y contingencia. La piedra, liberada entonces de la corrupción de la materia, adquiere en la inteligencia la misma nobleza y estabilidad del espíritu.

Una operación semejante fue la que realizó Adán Buenosayres con la muchacha de Saavedra al querer convertir a la «mujer-terrestre» en «mujer celeste»: «... fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida, y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto» (18).

Como la construcción de la mujer ideal se hacía con los despojos de la carnal y terrena, poco a poco ésta fue desapareciendo al mismo tiempo que la primera iba creciendo y llegando a una plenitud. La muerte de la mujer terrestre se impuso un día a Adán Buenosayres con absoluta evidencia. Una voz escuchada durante un sueño señaló definitivamente el rumbo de su ser itinerante: «Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de aquélla» (19).

Desde entonces, su vida alienta con la esperanza de descubrir algún día la forma y verdadero nombre de Aquélla que, redimida de la muerte por obra de su entendimiento amoroso, era para él en esta vida, signo y anuncio de una definitiva y eterna plenitud.

El conflicto amoroso que Leopoldo Marechal describe en su novela, particularmente en el «Cuaderno de Tapas Azules», es, sin duda, un reflejo psicológico de otro gran conflicto que tiene lugar en la dimensión más profunda de su ser. Como el mismo escritor nos

(18) *Ibídem*, p. 400.
(19) *Ibídem*, p. 404.

dice en «Las claves de Adán Buenosayres», «... bajo las apariencias de sus conflictos, quería manifestarse una "realización" espiritual o una "experiencia" metafísica» (20).

Lo que el joven protagonista busca, a través de la belleza de la naturaleza primero, y luego en la gracia de la mujer amada, es el logro pleno de sus aspiraciones, la satisfacción de su ser de infinito.

La elección de la Mujer, como símbolo de la Belleza Ideal y del amor contemplativo como movimiento de ascensión hacia ella, tienen destacados antecedentes en la historia de la literatura universal: Dante, Bocaccio, Petrarca, parten también de una mujer concreta que resuelven finalmente en la mujer única y simbólica, signo del Amor trascendente y absoluto.

El mismo Marechal nos dice que la trasmutación que describe en el «Cuaderno de Tapas Azules» tiene su filiación, precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino.

Adán Buenosayres es, en definitiva, la historia de un viaje, el itinerario místico del alma hacia su creador. Las angustias y dolorosos desasosiegos del personaje, señalan las dificultades y oscuridades del camino. La esperanza final es fruto de la luz permanentemente vislumbrada en el horizonte y que alimenta los crecientes anhelos del viador. «... rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial» (21).—*CARMEN VALDERREY* [*French 2934 (2.º-7). 1425 Buenos Aires. Argentina*].

---

(20) Leopoldo Marechal: *Las claves de Adán Buenosayres*, Ed. Azor, Mendoza, Argentina, 1966, p. 9.

(21) Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, p. 404.

INTRIGA, ESTRUCTURA Y COMPROMISO EN «LA SEGUNDA MUERTE DE RAMON MERCADER», DE JORGE SEMPRUN

Por la fecha de nacimiento (1923) y año de aparición de su primera novela (1963), el escritor español Jorge Semprún pertenece a la llamada «Generación de Medio Siglo» (1), es decir, aquellos escritores que, habiendo vivido la guerra civil como niños, hacen de este trauma psicosocial uno de los temas centrales de sus escritos. Sem-

---

(1) Ana María Matute, miembro de esta «Generación de 1950», la denomina «Generación herida», *The Nation*, November 1965, p. 423.

prún, que vive en el extranjero desde 1939, sufre, como Max Aub, Michel del Castillo, Amat-Piniella, etc., la persecución nazi durante la segunda guerra mundial en el exilio francés. La aparición de las obras de Semprún es tardía —su primer libro, *Le Grande Voyage,* es de 1963—, y, como otros escritores en el exilio francés, especialmente Arrabal, se plantea en la obra de este autor el problema del bilingüismo. *La segunda muerte de Ramón Mercader,* aparecida primero en francés, tiene una segunda versión en español (2), y la última narración de este autor se anuncia en español (3).

LA INTRIGA

La acción inmediata de *La segunda muerte de Ramón Mercader* (4) se limita a los últimos días de la persecución y misteriosa muerte del agente soviético de origen español Ramón Mercader, asesino de Trotsky. Este es el incidente que marca la continuidad necesaria del relato, pero el número y complejidad de las acciones polarizadas por Mercader, así como las distintas perspectivas de los muchos personajes que intervienen en la narración dificultan la labor de comprensión que el autor exige del lector. La ruptura de las leyes espaciotemporales y la alteración de todo sincronismo habitual en *La segunda muerte...* apuntan a la relación entre Semprún novelista y guionista (5).

Los personajes que discontinua y yuxtapuestamente aparecen y reaparecen en virtud de la plurimensionalidad exigida por la historia podrían agruparse así:

---

(2) «El escritor Jorge Semprún, que además de español es, por cierto, como ustedes saben, más bien rojo y algo exiliado, escribió la versión inicial de su novela, en efecto, en francés ("¿en efecto?"); pero, para satisfacción de chovinismos culturales aunque sean moderados como el de ustedes y mío ("Pero, hombre, también José-María-Heredia-por-ejemplo-era-español-y-sin-embargo-etcétera"), *a estas horas ha acabado ya la segunda versión en español* de su novela; de modo que todo parece permitirnos afirmar que *La segunda muerte de Ramón Mercader,* novela española, se está insertando en la historia de la novela española con el mismo derecho con que *La deuxième mort de Ramón Mercader,* novela francesa, se inserta en la historia de la novela francesa», José Martín Artajo, *«La segunda muerte de Ramón Mercader,* de Jorge Semprún», *Papeles de Son Armadáns,* vol. 62, 1971, p. 68. La segunda parte de este trabajo apareció en *Cuadernos de Ruedo Ibérico,* «Reseña del Ramón Mercader con divagaciones sobre la revolución permanente», 36, abril-mayo 1972, pp. 24-30.

(3) *Una noche de junio, no la de San Juan.* Novela inédita en español, de la cual apareció un fragmento en *Marcha* (París), 2, diciembre 1966-enero 1967, pp. 54-80. Entre las obras de Semprún aparecidas en Gallimard (París) se incluyen: *Le Grand Voyage* (1963); *La guerre est finie* (1966); *L'évanouissement; La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969); *Le «Stavisky» d'Alain Resnais* (1974).

(4) Citamos por la edición de Editorial Tiempo Nuevo, S. A., 3.ª ed., Caracas, 1971.

(5) *La guerre est finie,* guión literario de un filme de Resnais; *Le Stavisky; L'aveu; Z, L'attentat.*

I. Ramón Mercader y homónimos: Jacques Mornard y Ievgueni Davidovitch, hijo de David Semionovich. Tres distintas personificaciones del asesino de Lev Davidovitch (Trotsky).

II. Personajes-símbolo: Georgui Nicolaievich (sustituto ideológico del padre de Mercader); Felipe de Hoyos, heredero espiritual de Mercader.

III. El guionista William Klinke, que trabaja sobre la figura del asesino de Trotsky.

IV. La familia Boutor (René-Pierre, Denise, Philippe), cuyo itinerario turístico se cruza con el destino de Mercader.

V. Moedenhuik, representante de la sociedad holandesa intermediaria por cuenta de la COMESA (para la que trabaja Mercader), en negocio de importación de maquinarias polacas a España.

VI. La familia de Ramón Mercader: esposa (Inés), padres (José María Mercader y Bulnes y Sonsoles Avendaño), hija (Sonsoles), tía (Adela).

VII. Servicios de Seguridad:

1. Equipo de espías de la Alemania Oriental (W. Wetter, Menzel, Kaminsky, Herbert Wettlich).

2. Grupo de espionaje de la CIA (Kanin, O'Leary, Herbert Hentoff, Floyd, Wilcock, Bryant, Chuck Folkes).

3. Franz Schilthuis: servicio de inteligencia holandesa.

A través de la reflexión y recuerdos de todos estos personajes, los cuales entran de alguna forma en relación con Mercader, la acción de *La segunda muerte...* sufre un continuo entrecruzamiento que afecta especialmente al juego de los planos temporales de presente, pasado y futuro.

El mismo escritor nos sale al paso en numerosas ocasiones a través del relato (6) para prevenirnos de las dificultades que el movimiento de la acción va a tener: «un engranaje minucioso de trampas y de alardes de marchas y contramarchas, de movimientos de piezas sobre un tablero del cual nadie tendría bajo los ojos el conjunto de casilleros ni la disposición de todas las figuras, que reuniría, hasta la explosión final, a todos los personajes del relato, en Amsterdam, en el curso de los días de Pascua del año 1966» (p. 56). Aunque el creador (autor) nos advierte que la técnica del espionaje no es su objetivo (7), es obvio que la intriga, junto a los planos estructural

(6) «Era para simplificar, para no desconcertar al lector. Bastante trabajo tendrá ya para ubicarse en este embrollo» (p. 255); «historia insensata, en la que lo inverosímil, parece, se acrecienta a cada página que se vuelve, tornándose así, por su mismo espesor, por su opacidad inextricable, cada vez más parecida a una realidad posible» (p. 267).

(7) «Pero no tenemos la intención de entrar en la enumeración, ciertamente fastidiosa, de esos mil detalles. El lector habrá comprendido desde hace mucho tiempo que la técnica del espionaje es la menor de nuestras intenciones» (p. 234).

y político, constituye uno de los niveles fundamentales de la obra. Personajes, autor, narrador, hablante implícito y lector desconocen la verdad y sólo una inteligente articulación de las perspectivas que encontramos en la obra pueden arrojar alguna luz a este «relato imposible de hacer, cuya verdad se había dispersado por demasiado fragmentada, rota en mil trozos de vidrio, de los cuales cada uno no reflejaría nada más que una minúscula parcela de verdad posible, verdaderamente insensata» (p. 193). Los personajes, a veces, convertidos en narradores eventuales, ignoran datos de las figuras u omiten información por recelo, todo lo cual tiende a complicar la verosimilitud del relato. Este último caso se ilustra cuando Schilthuis cuenta a Moedenhuik el fortuito encuentro en un bodegón español de Amsterdam con Felipe de Hoyos, un refugiado español que participó en el asesinato del padre de Mercader: «y todavía más insensato de lo que podría suponer aún, porque ni Schilthuis, en efecto, que había relatado esa historia —al menos en parte, puesto que no le convenía librar a Moedenhuik ciertos detalles o episodios, bien por confidencia, bien porque demasiado reveladores de sus propias intenciones—, ni tampoco Moedenhuik, que había escuchado, y que con las migajas recogidas había reconstituido en su mente una historia —una ficción, pues, relato, narración o fábula—, ni tampoco los personajes principales de aquella peripecia nocturna —Felipe de Hoyos, Ramón Mercader, Herbert Hentoff, George Kanin y otros más— podían siquiera tener conciencia de lo que había en esa historia de verdaderamente insensato» (p. 193).

La limitada y esporádica aparición de Ramón Mercader y la oscuridad y misterio que envuelve a esta figura mantienen el interés por el personaje de un relato típicamente policíaco. Los vínculos causativos entre las distintas escenas e incidentes aparecen frecuentemente suprimidos en *La segunda muerte...*, y el lector, como en la novela de misterio, ha de sustituir las elipsis, elipsis que técnicamente se resuelven, como más adelante veremos, mediante el montaje cinematográfico. Otro elemento de la novela policíaca que también se encuentra en este relato es el comienzo de la historia por el fin, pues el título nos pone en antecedentes de la muerte de Mercader, cuyos últimos y enigmáticos pasos seguimos a través de la narración.

Las claves de intelegibilidad de *La segunda muerte...* exigen una síntesis de la cronología y sucesos que permita establecer con cierta claridad el sentido de los incidentes que fragmentariamente van apareciendo, especialmente la aventura de Ramón Mercader, personaje

que polariza las acciones, pensamientos y recuerdos de los otros participantes en la intriga.

Una cronología de los sucesos de la acción inmediata de *La segunda muerte ..* abarcaría las siguientes fechas, personajes y acciones:

12 marzo 1966:	Ramón Mercader es llamado a la Dirección General de Seguridad (Madrid) para ser examinado por Herbert Hentoff (CIA).
15 marzo 1966:	Mercader, perseguido por la CIA en Madrid.
6 abril 1966:	El equipo alemán sigue las huellas de Kanin en Amsterdam.
8 abril 1966:	Menzel y Káminsky espían a Kanin en el Museo Mauritshuis (La Haya) para implicar a Mercader.
10 abril 1966:	W. Wetter se hace cargo del espionaje de Mercader.
11 abril 1966:	Entrevista Moedenhuik-Schilthuis.
13 abril 1966:	(Mañana) Mercader es espiado por O'Leary en el Museo del Prado.
13 abril 1966:	(11,30) Mercader toma avión Madrid-Amsterdam. Con él viajan Klinke y Hentoff.
13 abril 1966:	(19,30) Mercader y Moedenhuik cenan en el Bali (Amsterdam). Espionaje de O'Leary (19,40).
14 abril 1966:	(11-11,30) Mercader y Kanin (CIA) son fotografiados contemplando *El Jilguero,* de Fabritius (La Haya).
14 abril 1966:	(21,15) Mercader cena con Felipe de Hoyos.
14 abril 1966:	Klinke es confundido en el hotel con Mercader.
15 abril 1966:	Moedenhuik informa a Schilthuis de su cita con Mercader a las once. Mercader telefonea a las diez treinta desde el aeropuerto de Shifol para aplazarla. A las diez cuarenta y cinco toma el avión para Zurich.
15 abril 1966:	(12,45) Kanin, mandado por Floyd, espera a Mercader en Zurich. (12,45) Wilcok-Bryant, en Cabuérniga, para hacerse con el informe que Mercader ha enviado a Inés. (12.45) La familia Boutor, ante el cuadro *La calleja,* de Vermeer, en el Riksmuseum.
15 abril 1966:	Mercader manda telegrama a su mujer a las once cincuenta y cinco, después de su regreso a La Haya. Al alba aparece el cadáver de Hentoff.
16 abril 1966:	Wilcok-Bryant llegan a Cabuérniga a las once treinta y cinco. Al mediodía, Inés recibe el último telegrama.
16 abril 1966:	Azafata cita a Mercader a las dieciocho treinta. A las ocho a. m., Klinke tiene noticia de la muerte de Mercader.

16 abril 1966: Inés, a las doce diecisiete, se escapa en coche y muere en accidente.

1 mayo 1966: Felipe de Hoyos, última persona que vio a Mercader, va a Cabuérniga.

19 junio 1967: Por artículo de *Le Soir* (Bruselas) reproducido en *Le Monde*, sabemos que Jacques Mornard (nacido el 17 de febrero de 1908) ha muerto.

PLANO DE COMPOSICION

En este nivel, Ramón Mercader funciona primordialmente como «actante», es decir, como hilo conductor y unitivo de las múltiples acciones. La realidad esencial de este personaje reside en su presenteidad. Los datos físicos, psicológicos y biográficos son escasos y se nos dan esporádica e indirectamente. La primera vez que se menciona su nombre es por boca de la empleada del alquiler de automóviles («Bienvenido a Amsterdam, señor Mercader», p. 20). El mismo narrador-testigo en tercera persona da objetivamente, es decir, sin interpretar la interioridad del personaje, algunos datos sobre Mercader: nacido en Santander (15-IV-1931), evacuado a Rusia (1937), repatriado en 1956 y mantenedor de una red de espionaje desde 1958 (p. 70). Ni la misma Inés, su mujer, puede aportar información sobre la misteriosa personalidad de su marido (8). De esta forma se mantiene el carácter misterioso del relato, así como una objetividad típica del *nouveau roman* (9), donde más que la profundización en la psique de los personajes interesa la situación óptica, así como una elaboración fragmentaria de la realidad. La no pertenencia de Ramón Mercader respecto a su identidad, la ignorancia de los personajes respecto a las motivaciones de las acciones con todos los que entran en contacto, explican igualmente que los únicos datos verdaderos que el narrador pueda aportar sean únicamente los que están ahí, los presentes.

La visión limitada que de sus personajes tiene el narrador explica que en ocasiones los personajes adquieran plena autonomía escapando del control del narrador: «Yo creía haberlo previsto todo, no siendo ya posible ninguna sorpresa. Es decir, era yo quien dominaba las

(8) «Ni siquiera Inés hubiera podido vivir en la memoria de él, y no solamente porque había, en esa memoria de Ramón, cosas, imágenes, acontecimientos que para ella eran totalmente extraños» (p. 266).

(9) Con el «nouveau roman» *La segunda muerte...* presenta diversos puntos de contacto: pérdida de la omniscencia del narrador; falta de información sicológica y utilización de recursos cinematográficos que refleja la estrecha relación del cine y la literatura a partir de 1950. La diferencia primordial es que el carácter de intriga de la historia es básico en *La segunda muerte...* mientras que en el *nouveau roman* la intriga no cuenta

posibles sospechas, yo quien las manejaba, llegado el caso, todo a lo largo del relato, con la astucia aparentemente desenvuelta de una peripecía bien articulada. Sin embargo, me había olvidado de Jacques Mornard» (p. 151).

El narrador ocasionalmente se identifica con el guionista, William Klinke, quien trata de reconstruir, con la información que ha recogido durante quince días en España y su imaginación, el asesinato de Trotsky: «Así, ese día de agosto, Mornard habría estacionado su automóvil a lo largo de la acera. De pie, el impermeable bajo el brazo, habría mirado largamente la casa. Se podrían imaginar movimientos amorfos, de ameba, esponjosos, en su cabeza» (p. 149). Klinke, en la soledad de su insomnio y a través del condicional tiempo de la duda, trata de recomponer el asesinato de Lev Davidovitch en la persona del asesino Mornard, de cuyo fallecimiento se entera por la noticia necrológica de *Le Monde.* Este personaje se sitúa, pues, en el relato en virtud de ese carácter fortuito y, a veces, fatalista que rige las relaciones entre los seres de ficción de *La segunda muerte...*: «Mornard acaba de invadir el relato. Se instala en él del modo más violento, más irreparable, siendo el anuncio de su existencia real simultáneo con la noticia de su muerte» (p. 152).

Texto épico, pues, *La segunda muerte...*, donde el autor figura, está presente, como narrador, adoptando múltiples actitudes hacia los personajes y la historia. Ante el cadáver de Mercader el narrador implícito (10), siempre presente y responsable de la organización del relato, irónicamente comenta la inutilidad de velarlo («nadie se interesa más en el cadáver de Ramón Mercader», p. 262), pero a continuación se desmiente esta afirmación para introducir innumerables posibilidades o pistas típicas de todo relato policíaco: «Sería necesario sentarse alrededor de él, forma inmóvil bajo el sudario níveo de la sábana, para velarlo, para juntar sus recuerdos» (p. 263). Y a continuación se recopilan las posibles rememoraciones que sobre el muerto habrían tenido: Moedenhuik, Walter Wetter, Felipe de Hoyos e Inés. El denominador común de todas estas reminiscencias es el carácter trágico de Mercader.

El elemento dinámico de la cámara provoca un continuo desplazamiento del narrador. Del relato en tercera persona con acotación valorativa del autor («no le gustan los abedules», p. 160) se pasa, en

(10) «Es necesario considerar que el mundo de la narración supone la presencia de un hablante implícito —distinto del narrador y del lector ficticios—, cuya voluntad estructuradora dibuja, en términos de lenguaje, una perspectiva que el lector ideal o implícito debe aprehender para darle verdadera significación y sentido al universo del relato». René Jara y Fernando Moreno, *Anatomía de la novela,* Chile: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972; p. 21.

el mismo párrafo, a la narración personal: «detesto los abedules». A veces la narración se hace objetiva y el narrador se identifica con el lector para registrar los hechos: «Ramón Mercader acaba de descender del avión de Amsterdam. Camina con paso vivo, precediendo al grupo de viajeros, hacia el edificio de la aeroestación. Cualesquiera que sean las intenciones de George Kanin, tenemos allí algunos minutos durante los cuales no puede pasar nada» (p. 225). El narrador incluso detiene el relato, mediante el artificio de una música de flauta («Ahora, en esta historia, hay una especie de descanso. Como si alguien se pusiera a tocar la flauta de pronto», p. 225), a las 12,45, para darnos simultáneamente el acontecer de otros personajes y episodios relacionados con Mercader. El narrador simula, como antes lo hiciera con Kanin, el espía de Mercader, un posible diálogo con Moedenhuik a las 12,45 (p. 227), hora en que los agentes de la CIA Wilcock y Bryant están camino de Cabuérniga para rescatar el informe que Mercader mandó a Inés (pp. 228-229). La azafata del avión en que vino Mercader, Heidi Bruhl, tiene en este momento un episodio amoroso con una compañera (p. 230), y los Boutor, en el Riksmuseum, contemplan *La calleja,* de Vermeer (pp. 250-251).

Vueltos a Ramón Mercader, cuando éste entrega su pasaporte en las aduanas, se verifica otra transgresión temporal en forma de rápidos *flash-backs* o imágenes superpuestas en relación a su visita a la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol, el 12 de marzo de 1966 (pp. 231-236). A esta imagen se une, una vez pasado el control aduanero, la de su hija Sonsoles y la de Georgui Nicolaievitch: «Otras imágenes, una lluvia de imágenes. Pero ya es demasiado tarde. Algunos hombres empiezan a moverse, en la aeroestación de Zurich, ese 15 de abril. Extrañamente, son siempre las doce y cuarenta y cinco, pero ningún viajero escuchará ya el aire de la flauta en cuestión» (p. 236).

A este dinamismo de la narración se contrapone una técnica proustiana basada en la morosidad, lentificación y profundización del tiempo que se refleja en largas y minuciosas descripciones (pp. 130-131, 160-161, 182-186, 245, 264-265, etc.).

La secuencia del capítulo IV (pp. 209-223) constituye un buen ejemplo de yuxtaposición de planos o montaje durante el breve recuerdo de Mercader en el avión que le lleva a Zurich. El sincronismo es alterado mediante una serie de cortes que, sin embargo, mantienen el tema dominante o unidad de la cosa narrada: la revolución traicionada. La sintaxis de esta secuencia integra mediante la técnica cinematográfica del *crossing-up* (oscilación de un suceso actual a otro pasado) y la alternancia temporal los siguientes planos:

a) Recuerdo de hace dos años, cuando Mercader pregunta a Georgui Nicolaievitch Oujakov, en Zurich, datos sobre su identidad humanístico-revolucionaria.

b) La azafata de la Swissair, línea en la que Mercader viaja de Amsterdam a Zurich, le hace pensar en el destino trágico que nunca le permitirá ver a Inés.

c) Retorno a Oujakov y el tema de la revolución frustrada. Este personaje, a su vez, evoca su historia en Europa como funcionario de la Komintern en la década de los veinte. Transversalmente, Oujakov, discutiendo la oposición hombre-técnica, nos retrotrae al día anterior cuando vio en Ginebra el filme francés *Alphaville.*

d) El pensamiento de Mercader se proyecta al cercano futuro y a la urgencia de depositar, cuando aterrice, la carta a su mujer.

e) La azafata nuevamente le trae el recuerdo de Inés e imagina lo que hará ésta para preservar el informe de las manos de la CIA.

f) El vodka que le sirve la azafata le lleva al recuerdo de Oujakov y a las deportaciones sufridas por éste. El sitio de la evocación —el restaurante Ermitage en Kusnacht— resulta ser la patria chica de la azafata. A la rememoración sobre Oujakov se superpone la del padre de Mercader a través del relato del recuerdo de la tía Adela.

g) El vodka enlaza nuevamente con Oujakov dos años antes (1964), en los días de la inminente caída de Kruschev.

h) El mal del país, es decir, la adulteración de los principios revolucionarios, transporta a Mercader a la cena del día anteiror (14 de abril) con Felipe de Hoyos, cuya canción rusa le transporta a la Rusia que Mercader conoció como repatriado en 1941, cuando tenía veinte años.

i) Mercader termina su vodka. Llegada a Zurich, donde le espera el espía Kanin.

La estructura dinámico-plástica dada a través de una pluralidad de perspectivas se ejemplifica en el capítulo III (pp. 127-165). La división o secuencias de este segmento viene marcada por los siguientes títulos:

René-Pierre Boutor.—Irónicamente, es decir, con plena libertad, el autor nos confiesa que es el «único de mis personajes que tal vez ignorase completamente los acontecimientos» (p. 127). Este personaje se cruza varias veces en la vida de Mercader. Primero cuando la pareja de los Boutor con su hijo interrumpen la contemplación de Mercader de la *Vista de Delft* en el Mauritshuis, La Haya (p. 26). A este primer contacto con la familia Boutor se refiere posteriormente el narrador: «Philippe Boutor, ese hijo de unos diez años del que ya hemos hablado» (p. 128). El azar hace que René-Pierre Boutor

y Mercader no se hablen en el museo, pues si así hubiese sido, Boutor habría usurpado el puesto a Kanin, el espía de la CIA cuya foto junto a Mercader es la base de la condena de éste. Boutor tropieza con Mercader en el Zeedijk (Amsterdam) y posteriormente es testigo de un atentado que Mercader comete posiblemente contra el espía Herbert Hentoff (pp. 248-250).

Esta secuencia, encabezada por René-Pierre Boutor, se caracteriza por una gran morosidad en torno a unos secundarios personajes que discuten sobre una nimiedad: si fue Proust o Maireaux quien dijo que la *Vista de Delft,* de Vermeer, es la tela más bella del mundo (11). El narrador nuevamente interviene para «justificar» este incidente: «Era una vieja historia y verdaderamente no me es posible entrar en detalles, sobre todo si trato de mantenerme fiel a las necesidades de la estructura dramática propia de las novelas de aventuras, que no parecen recomendar una especial atención a los personajes secundarios del relato» (p. 130).

Estas páginas en torno a la estética proustiana están en íntima relación con la función artística de *La segunda muerte...*, en tanto en cuanto el narrador de este relato está probando que el verdadero arte para él es hacer revivir en el lector una lejana realidad, unos instantes pasados que sólo la intuición del artista es capaz de comunicarnos (12). La novela de Semprún representa un intento de recuperación de los instantes pasados que animaron las acciones de los que directa o indirectamente intervinieron en el asesinato de Trotsky. Esta posibilidad de recuperación de esa vivencia nos lleva al siguiente personaje.

Natacha Sedova.—La cámara se traslada a la mujer de Trotsky, personaje desde el que se nos describen los movimientos que precedieron al asesinato de su marido: «se habría aproximado a la ventana; habría visto, en el fondo del patio, a Lev Davidovitch dando de comer a los conejos...» (p. 136). El condicional mantiene el aire de intriga y misterio de la cercana tragedia, pero la verosimilitud exigida por la historia de ese hecho particular hace que el autor refleje lo más verídicamente posible este incidente que constituye el fundamento de una toma de conciencia. Por otro lado, este principio uni-

---

(11) Esta polémica tiene un paralelismo en la discusión que Georgui Nicolaievitch y Arkadina Grigorievna mantienen sobre la correcta terminación e interpretación de un poema de Essenin (pp. 315-316).

(12) La referencia a Proust es la de «Pages sur Vermeer» en *Vermeer,* de Delft (París, Gallimard, 1952). El autor, a través de los personajes, trata de captar y recuperar esos instantes perdidos de los que vivieron directa o indirectamente el drama de Trotsky, así como la recuperación de sus propias señas de identidad. Este objetivo es el que Proust otorga al arte de Vermeer: *Ressaisir notre vie et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision.*

tario de credibilidad se integra hábilmente en las posibilidades imaginativas de la novela de aventuras. Los fragmentos de la descripción que precedieron al asesinato de Trotsky están tomados de *The Prophet Outcast* (13), cuyo texto inglés reproducimos en paréntesis: «Un poco después de las cinco de la tarde, acercándose al balcón, Natacha Sedova habría verificado la presencia del anciano junto a las jaulas... En ese momento ella habría visto a un hombre que atravesaba el patio, caminando hacia el viejo, y habría reconocido a Mornard» (p. 138). *(Shortly after 5 p.m. he was back at the hutches, feeding the rabbits. Natalya, stepping out of a balcony, notices an 'unfamiliar figure' standing next to him. The figure came closer, took off the hat, and she recognized 'Jacson'*, pp. 502-503.)

Infringiendo toda ley temporal, la próxima secuencia nos traslada al

19 de junio de 1967.—El narrador nos informa, por una nota necrológica del periódico, de la muerte de Jacques Mornard en Bélgica, ciudad que evoca en el narrador el exilio europeo en 1939 como fugitivo en Europa después de la caída de la República española. El recuerdo de la muerte de este asesino le lleva al momento del atentado contra Trotsky, retomando la visión de

Natacha Sedova.—La narración prosigue en torno a la figura de Jacques Mornard según la versión de Deutscher: «La tez de Jacson era verdosa, su mirada vacilaba», p. 142 *(His face was grey-green, his gestures nervous and jerky,* p. 503). La secuencia termina con la entrada de Mornard en el escritorio de Trotsky, momento en que el guionista, que inicia la siguiente escena, cree ideal para empezar el proyectado filme.

William Klinke.—Con el texto *The Prophet Outcast* en la mano (p. 142), Klinke cree, despreciando irónicamente las leyes aristotélicas, que la obra debe comenzar por el final: en Coyoacán (México), el 20 de agosto de 1940.

William Klinke.—El mismo personaje rememora su fortuito contacto con Mercader en la historia, pues incluso el guionista ha de participar en una historia que moralmente afecta a todos. El personaje del asesino se le impone como motivo central de su guión: «Sabía desde días atrás que iba a reescribir su guión. Sabía desde días atrás que el personaje central de ese asesinato, del cual debía escribir el guión, era justamente ese asesino» (p. 144). Sin embargo, el interés de Klinke recae sobre la desviación de los valores morales

(13) Las citas en inglés provienen de Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast* Trotsky: 1929-1940. London, Oxford University Press, 1963.

que convirtieron al militante en asesino, el cual, en su prisión de México (1956-1960), a pesar de mantener el fiel silencio a su causa, ve disolverse las razones políticas de su crimen. La escena termina cuando Klinke, en el vestíbulo del hotel, se recupera emocionalmente del incidente en que el empleado le confundió con Mercader. Este acto fue el que provocó las anteriores consideraciones de Klinke sobre su guión.

Ramón Mercader.—Camina por el Zeedijk abstraído en la contemplación de una prostituta en la vitrina, momento en que descubre el identificable rostro de su espía de turno, Herbert Hentoff.

William Klinke.—El guionista retoma la acción de Mornard desde que estaciona el coche en la avenida Viena y se dispone a entrar en la casa-fuerte de Trotsky.

19 de junio de 1967-24 de noviembre de 1967.—Se retrotrae la acción nuevamente a la nota necrológica sobre Mornard, noticia que fuerza al autor a aceptar la presencia de este personaje en la historia: «Se instala en él del modo más violento, más irreparable, siendo el anuncio de su existencia real simultáneo con la noticia de su muerte» (p. 152). La última entrada (24 de noviembre de 1967) refleja la obsesión del autor por desentrañar las motivaciones de Mornard: «Una larga exploración, minuciosa, maniática, comienza» (p. 153).

Inés Alvarado.—En su soledad lee la carta de Mercader y las instrucciones para su envío secreto, mientras se contempla en el cristal donde «no habría visto nada más que ella misma» (p. 106). De esta incomunicación a que ha sido condenada por la profesión de su marido la sacará Felipe de Hoyos, el personaje que asume el sacrificio y la muerte de Mercader.

Felipe de Hoyos.—Raptado por la CIA, organización que sospecha que, por haber intercambiado unas palabras en ruso con Mercader, éste pertenece a una red de espionaje comunista. A la imagen de Mercader hablando en el puerto con Felipe se superpone la imagen de Cabuérniga (Santander) en 1937, cuando Felipe formó parte del pelotón de ejecución que fusiló a José María Mercader.

Ramón Mercader del Río.—En la *datcha* rusa de los Servicios de Seguridad rusos, Ievgueni Davidovitch Guinsburg (el cual adoptó el nombre de Mercader) se cuestiona sobre el acto que cometió en 1940, crimen inútil, cuya sangre nadie quería compartir y que lo había condenado al anonimato: «ya no tenía nombre, ya no tenía pasado» (página 162). La compañera de Guinsburg, Sedova, introduce la última secuencia.

Natacha Sedova.—Esta figura femenina nos lleva a los momentos que precedieron el asesinato de Trotsky. Son las 5,30 y el capítulo se cierra intertextualmente recogiendo la información de Deutscher: «¿Preferiría una taza de té? / No, no. Comí demasiado tarde. Siento que la comida todavía está aquí», p. 165. (*She offered him tea. / No, no. I dined too late and I feel the food up to here*», p. 503.)

IDENTIDAD POLITICA Y COMPROMISO LITERARIO

Evidentemente existe en Semprún, como en la mayoría de los escritores de su generación, una preocupación por ahondar en las coordenadas personales que marcaron el trauma de su desposesión, falta de identidad personal y política, cuyas raíces se encuentran en la Guerra Civil. El trasfondo personal es claro en *La segunda muerte...* (14), y en el personaje Mercader pueden rastrearse datos biográficos del novelista. La figura delgada y angustiada del personaje encargado de negocios en Holanda, José María Semprún y Gurrea (p. 181), que fue ministro sin cartera en el Gobierno de la República en el exilio, correspondería al padre de Semprún.

Esta búsqueda de las perdidas señas de identidad de Ramón Mercader se remonta a sus primeros años: «en la ranura del marco de madera del espejo algunas fotografías amarillentas habían sido deslizadas, veías a un muchachito de cinco años, en traje marinero, eras tú, Ramón Mercader» (p. 81), y se prolonga hasta la última vez que aparece Mercader vivo, cuando «está escribiendo sobre la tarjeta de desembarco los datos de identidad solicitados» por el aduanero. En esta escena se nos descubre su imposibilidad para recuperar la identidad perdida: «ese personaje que él simula ser (pero ¿dónde y cuándo deja de simular que es un personaje cualquiera?)» (p. 231).

El carácter de intriga de la fábula, así como la función histórica de ésta, explican algunas de las variantes biográficas, como la muerte de los padres de Mercader al principio de la Guerra Civil y el nacimiento de Ramón el día de la proclamación de la Segunda República. La doble orfandad del personaje se relaciona con el supuesto fusilamiento del padre José María Mercader (p. 310), imagen que se confunde con la muerte de David Semionovicht, el padre de Guinsburg, personaje que usurpó la personalidad de Ramón Mercader. Guinsburg (Ramón Mercader del Río) medita sobre la soledad a que

---

(14) «En las tres novelas que he escrito hasta ahora me interesa la relación entre los problemas de la literatura y la experiencia personal», Jorge Semprún en «Jorge Semprún, en un vaivén», entrevista de Montserrat Roig, *Triunfo* (Madrid), 570, 1 septiembre 1973, p. 34.

ha sido condenado por el asesinato de Trotsky, atentado político que nadie quiere actualmente compartir: «Ya no tenía nombre, ya no tenía pasado, ya no tenía nada más que ese crimen que nadie quería aceptar con él para no tener que negarlo... Y él, el hombre sin nombre, sin rostro, ni Jacson, ni Mornard, ni siquiera Ramón Mercader del Río, helo aquí volviendo de la muerte con el peso de ese crimen inútil» (p. 162).

El asesinado, Trotsky, constituye la figura trágica, elemento dialéctico contra el que se abate el destino, pero del que, a la vez, surge el grito de rebelión contra el estalinismo y los que, siguiendo el ejemplo del dictador, contribuyen al estancamiento del progreso socialista en el mundo. Tragedia humana del hombre solitario que vivió en comunión con los sufrientes de la humanidad y cuyas últimas horas se nos relatan en *La segunda muerte...* Homenaje, pues, a Lev Davidovitch, el comunista que nunca renunció a un verdadero socialismo y que valientemente denunció la perversión del comunismo estalinista (colectivización, autocracia, dogma único, despotismo).

La problemática trágicamente revolucionaria de Trotsky aparece encarnada por Georgui Nicolaievitch Oujakov, mentor político de Mercader, quien confiesa que el papel del revolucionario es esencialmente trágico: «¿Y cuál es nuestro papel en esta farsa? Oujakov lo miraba fijamente. No parecía verlo. Lo miraba fijamente sin verlo. Miraba fijamente hacia otra parte, en su propio pasado. 'Un papel trágico —decía al fin—. Trágico e irrisorio. No somos más que la caricatura de los funcionarios de la revolución. Ya no hay profesionales de la revolución mundial, no hay más que agentes del extranjero, funcionarios de servicios especiales'» (p. 210). Esta concepción trágica del personaje es compartida por el guionista Klinke, el cual concibe la película sobre Mercader de esta forma: «De golpe, con mecanismos sutiles que se encadenan, las secuencias de ese filme se ponen en su lugar, en su espíritu, en el desorden aparente de una progresión que no es cronológica, cuyo rigor se sitúa a otro nivel, el del tiempo trágico» (p. 143).

En lo trágico no desaparece la realidad, pues el personaje no imita, sino que asume las consecuencias de sus acciones. Junto a la poesía, es decir, lo que puede ocurrir (y que aparece explicitado por el uso del condicional), está la historia, el hecho particular, o sea, la historia de los últimos días de Trotsky según la versión de Deutscher.

El problema del realismo está en íntima correspondencia con la cuestión pictórica que abre (*Vista de Delft*, de Vermeer) y cierra (*La*

Primavera) el relato. Existe una crítica de cierto tipo de espectador, tipificado por la burguesa familia de los Boutor que, ante la *Vista de Delft,* discuten sobre la importancia apriorística de haber leído a Proust para gozar el cuadro. Pero la importancia de la pintura radica, según el novelista, en una luminosidad implícita que sólo la participación subjetiva del espectador (lector) puede descubrir: «Y bien parecía que, en efecto, el astuto triunfo de esa tela consistiera precisamente en eso, que ella manara de la ausencia, ciertamente querida, deliberada, de toda fuente de luz —sol, mirada divina, artificio equívoco— exterior a los objetos representados, que ocultaban todos, como una cualidad quizás velada, o escondida a una mirada desatenta, pero esencial, su propia luminosidad, en grados diversos, eso se entiende» (p. 239).

Semprún, en *La segunda muerte...,* capta la realidad sin disociar su ideología. Su realismo se presenta, pues, como posición crítica ante la realidad histórico-social (15). La conciencia humanístico-revolucionaria del autor le lleva a hacer en su novela la historia del movimiento comunista a través de sus propias experiencias en el campo marxista, y como heredero también de la ideología de una familia prominentemente republicana (16) que después de la caída de la monarquía había puesto su ilusión en la instauración de un sistema democrático en España: «Los dos (Semprún Gurrea y Mercader) eran juristas, católicos, pero ferozmente republicanos, con toda la pasión de un sueño de justicia que creían poder realizar, en esa España efímera e hirviente que emergía, en abril de 1931, de los escombros de una monarquía fastuosa y corrompida» (p. 95).

A través de varios personajes, Semprún proyecta su posición revolucionaria. Walter Wetter, detenido entre 1948-1956 por sospechoso de heterodoxia revolucionaria, sufre la persecución de los dirigentes estalinistas que no pudieron confrontar su proyecto con la realidad de la acción (17). El hijo de Wetter, Rudy, decide salir al Oeste por entender que el provincialismo del comunismo ruso no respondía a un modelo universal y constituía una solución particular que bajo

---

(15) Para el análisis del poder de la literatura desde una perspectiva marxista véase la contribución de Semprún en *Que peut la littérature?* (S. de Beauvoir; Y. Berger; J. P. Faye; Ricardou; J. P. Sartre). L'inédit. Paris: Union Générale d'Editions 1018, 1965, pp. 29-47.

(16) La defensa de la causa republicana se refleja, por ejemplo, en los 19 artículos escritos por don José María Semprún Gurrea entre 1954-1966 para *Ibérica* (N. Y.), órgano de la «España Libre» en los Estados Unidos.

(17) «Durante veinticinco años, el comunismo se identificó con el stalinismo. El perjuicio no sería universal si la URSS, incapaz de exportar la revolución, no se hubiera mostrado capaz de exportar el stalinismo, de ejercer sobre los movimientos revolucionarios de los demás países esa influencia negativa y de difundir universalmente el quebrantamiento que el marxismo debía sufrir fatalmente en la URSS», André Gorz, *Historia y enajenación,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 218-219.

Stalin se identificó con la política nacional de Rusia: «Si entrara al partido, aquí, aceptando las reglas del juego, esperando cambiar las cosas desde el interior, estaría acabado. Mi acción comunista no conducirá más que a consolidar el orden establecido: la injusticia, la mediocridad burocrática, una sociedad de clases de un nuevo género que ni siquiera Marx podía prever. ¡Compréndeme, padre! Es difícil decírtelo a ti, pero los Estados surgidos de la Revolución de Octubre, de las victorias soviéticas, y cualquiera que sea el análisis que se haga de las razones de esa degeneración, esos Estados se han transformado en obstáculos a la Revolución. Ellos frenan, por su política internacional y el modelo social y cultural que proponen, frenan las tomas de conciencia revolucionarias en Occidente. Y, en el sistema mismo de los países que se proclaman socialistas, esos Estados han concluido en la liquidación de la clase obrera como fuerza política y social autónoma, creadora» (p. 298).

Georgui Nicolaievitch, el mentor político de Mercader, vive a partir de la segunda parte de los años veinte el proceso de degradación de la revolución rusa. Ramón Mercader del Río, el asesino de Trotsky, en su retiro ruso vive, como hemos visto, la soledad por una fidelidad ideológica que le ha condenado, porque «nadie querría compartir esa sangre, esa muerte, esa abyección, ese don de sí» (p. 162). Mercader se responsabiliza del crimen y reconoce el valor de su elección personal, viviendo todas sus consecuencias a nivel personal («si niego este crimen, reniego de toda mi vida», p. 163) y tratando de impugnar la mala conciencia de sus camaradas: «Los obligaría a compartir esa muerte, esa pesadilla, que también eran suyas. Pero no, lo pondrían en la puerta, lo echarían, llamarían a los guardias, a los enfermeros, a los comisarios, a los secretarios, a los responsables del orden, ingenieros del alma, organizadores del porvenir, teóricos del humanismo socialista... Todos estarían allí, a su alrededor, la mirada severa, pero justa, derechos como abedules, inocentes e ingenuos como los abedules bajo el sol, bajo el viento, el bosque ruso, ¡qué cagada!» (p. 164).

La fe en la revolución permanente viene marcada por esa confesión del «Ya no se muere uno» que Mercader hace a Moedenhuik (p. 61), es decir, fe de los principios revolucionarios encarnados por Trotsky según las palabras de su pensativa mujer que cierran el libro: «Se secará la sangre un día. No es seguro» (p. 341).—*JOSE ORTEGA (CA 230. The Univ. of Wis. Parkside Kenosha, Wis. 53.140).*

EL OTOÑO DEL PATRIARCA
Y la idea del eterno retorno

El hombre está irremediablemente sumergido en la soledad desde que nace y toda esperanza de comunicación con otros seres resulta en un fracaso angustioso. «Heidegger... define la existencia humana como un 'haber sido lanzado' a la vida... 'estado de yecto' —que— no sólo determina la vida y la esencia de cada hombre como ser aislado, arrancado de todas las conexiones y relaciones, sino que de este concepto se deriva en principio la imposibilidad fundamental de despejar las incógnitas ¿de dónde? y ¿a dónde? de tal existencia» (1). Esta soledad, tema constante de toda la obra literaria de Gabriel García Márquez, otra vez revive en el protagonista de su última novela, *El otoño del patriarca.* Este «gran monstruo mitológico» (2) es la encarnación de «la inmensa soledad del poder» (3). Vagando por su gran palacio vacío en las noches místicas de su soledad, el patriarca es impulsado inexorablemente, y a pesar del miedo, hacia la necesidad de conocerse a sí mismo, hacia la búsqueda de sus orígenes míticos, que le lleva últimamente en un viaje circular a su punto de partida, a la reintegración con la naturaleza cósmica, a la muerte. Es el eterno retorno arquetípico.

... *Circles, circles; innumerable circles, concentric, eccentric; a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines suggested a rendering of cosmic chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable* (4). Es como si Joseph Conrad hubiera conocido a fondo la obra entera de García Márquez, donde «personajes y asuntos de cada ficción están en germen en la anterior, y cada nuevo cuento o novela completa corrige o renueva totalmente esos materiales, los que, de este modo, son siempre los mismos, siendo siempre diferentes de un texto a otro...» (5). Así que en *El otoño del patriarca,* de la misma manera que en *Cien años de soledad,* la estructura circular de la novela proviene de la intención artística del autor de expresar simbólicamente el tema de su obra. La novela

---

(1) Georg Lukács: «Los principios ideológicos del vanguardismo», *Significación actual del realismo crítico,* México, Ediciones Era, S. A., 1967, p. 23.

(2) Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa: *La novela en América Latina: Diálogo,* Lima, Carlos Milla Batres Ediciones, 1968, p. 10.

(3) *Ibidem.*

(4) Mario Vargas Llosa: «Epígrafe» a *García Márquez: Historia de un deicidio,* Barcelona, Monte Avila Editores, C. A., 1971.

(5) Mario Vargas Llosa: «La localidad marina: Lo imaginario liberado "El mar del tiempo perdido"», *García Márquez: Historia de un deicidio,* p. 459.

comienza dentro del ambiente prehistórico del gran palacio en ruinas, donde el pueblo, siguiendo el ejemplo de los gallinazos, al fin se atreve a violar la sacra intimidad del recinto prohibido y descubre el cadáver del dictador. Parece el amanecer de una nueva era. Y al contar la increíble historia de su larguísimo reino, el comienzo de cada capítulo regresa a esta misma escena, y la novela termina cuando el patriarca asume otra vez esta misma posición: «... tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario» (6). Las muchedumbres se echan jubilosas a las calles porque «... el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado» (7).

La paradoja permea todas las páginas de la novela. Es la incertidumbre que envuelve tanto al lector como a los personajes y hasta al mismo protagonista. Imposible es confiar en la muerte definitiva de aquel que resucita innumerables veces, y es igualmente difícil para el dictador, como para el pueblo, llegar a saber si en verdad él jamás ha existido. ¿Es él simplemente una proyección de la fantasía de sus súbditos, un dios todopoderoso que milagrosamente remedia con su propia mano todo mal que les acomete? ¿O es el hombre de carne y hueso que llora a solas su frustración y su soledad? Porque la estructura circular de la novela no se basa solamente en la escena común con que se comienzan todos los capítulos y que termina la obra. Hay una insistencia en la repetición de acciones, de actitudes y de frases que enfrentan al lector con esa sensación de *déjà vu,* de saber que uno, en alguna profundidad de su inconsciencia, ha vivido antes lo que ahora parece que estuviera experimentando por primera vez.

Las preparaciones rituales que sigue el patriarca todas las noches antes de acostarse, en la misma posición ya citada, son un ejemplo de las acciones habituales que llegan a convertirse en su manera de ser y en la clave del lado oculto de su personalidad, que está obligado a esconder no solamente de los demás, sino de sí mismo. Es el caso típico del líder que ha salido de la nada para llegar a una posición de poder absoluto. Teme y a la vez anhela regresar a sus orígenes. De todas maneras, nunca llega a desprenderse de ellos, a pesar de toda pompa y lujo que le rodean.

La noche anuncia la llegada del sueño, de una entrega a los poderes ocultos de la inconsciencia, y por eso hay que tomar muchas precau-

(6) Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca,* Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1975, página 8.
(7) *Ibídem,* p. 271.

ciones. El patriarca va revisando y contando, una por una, las veintitrés ventanas del palacio, prendiendo boñigas de vaca mientras camina, arrastrando sus grandes patas para que la luz retarde por lo menos el peligro de las tinieblas. Cada vez que pasa una ventana se consuela con la vista del mar, ese intermedio entre vida y muerte que representa a la vez la fuente de la vida y su última meta, o sea, el regreso a la madre en la muerte (8). Pero es el mar que llegará a constituir su última infamia, la impotencia del todopoderoso, cuando se encuentre forzado a venderlo a los norteamericanos para evitar el desembarco de los infantes de marina, quienes traen consigo la doble plaga de «la Biblia y la sífilis» (9).

Después de prender las boñigas, el dictador cierra con su gran manojo de llaves todas las puertas. Su vigilia es la misma del viejo rey primitivo que teme el ataque del agresor joven que está acechando en la oscuridad para quitarle la vida y reemplazarle en el poder. *The hours of darkness were therefore the season of peril for the king. It is said that he used to pass them in constant wachfulness, prowling round his huts... peering into the blackest shadows...* (10).

Después de todas estas precauciones, el patriarca vuelve a trazar los mismos pasos, esta vez apagando las luces, invitando hasta cierto modo la entrega a los poderes inconscientes, al secreto anhelo de regresar a su punto de partida. Sin embargo, cuando se encierra en su dormitorio, siempre pasa tres aldabas, tres cerrojos, tres pestillos (11). *The dynamism and symbolic richness of the number three is so exceptional that it cannot be over-emphasized* (12). Y como este acto envuelve la multiplicación del tres, es decir, que hay tres de cada una de las tres cerraduras, hay una tremenda amplificación de su significado. El tercer elemento corresponde a la muerte por la división asimétrica de la vida del hombre en niñez, madurez y vejez. Se relaciona con el ciclo asimétrico del año, o sea, primavera, verano y otoño, seguido por invierno o muerte (13). Aquí tenemos una clave del significado del título de la obra. El patriarca sigue las fórmulas obvias de guardarse del peligro, pero va inexorablemente impulsado hacia su muerte.

En este viaje hacia sus orígenes es natural que el personaje de la madre juegue un papel primordial. Y efectivamente ella es la única persona que el patriarca nunca llega a olvidar, que esta constante-

(8) J. E. Cirlot: *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1962, p. 268.
(9) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 248.
(10) Sir James George Frazer: «Incarnate Human Gods», *The Golden Bough*, New York. The MacMillan Company, 1923, p. 268.
(11) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 70.
(12) Cirlot, p. 226.
(13) *Ibídem*.

mente presente en todo el transcurso de la novela como el *alter ego* de su hijo. Jolan Jacobi cita a Jung, quien dice: *The first bearer of the soul-image is probably always the mother; later it is those women who excite the man's fancy, whether in a positive or negative sense* (14). Jacobi mismo opina que *Release from the mother is one of the most important and delicate problems in the realization of personality* (15).

El patriarca nunca llega a desprenderse de su mamá. Constantemente piensa en ella y consulta con ella mentalmente cuando se le presenta cualquier situación de dificultad o asombro, hasta en su primera experiencia sexual. A pesar de su aparente fuerza brutal, «... estaba paralizado de miedo porque seguía siendo virgen, aunque ya era teniente de artillería...» (16). Asalta a una mujer que ha espiado bañándose en el río, pero ocurre un revertir de papeles debido a la falta de experiencia del patriarca, y la mujer asaltada tiene que convertirse en la instigadora: «... lo llevó de la mano en la oscuridad de su aturdimiento porque él no lograba encontrar los caminos en la oscuridad del remanso, le indicaba con voz de madre en la oscuridad... y él hacía lo que ella le indicaba con una obediencia pueril, pensando madre mía Bendición Alvarado cómo carajo harán las mujeres para hacer las cosas como si las estuvieran inventando...» (17).

La madre de este protagonista tiene bastante en común con Ursula de *Cien años de soledad*. Ella es una persona sencilla, completamente entregada a los quehaceres domésticos y dedicada a su humilde profesión de pajarera, que pinta los pájaros más comunes con aguas de colores en la esperanza de venderlos por oropéndolas, pero que no logra engañar a nadie. Nunca aspira a las ínfulas y lujos que le proporcionaría su posición de madre del dictador todopoderoso. Al contrario, le tiene lástima al hijo que lleva el peso del poder en sus hombros y no siente sino desprecio por los aduladores que le rodean. Al fin los oficiales tienen que desterrarla del palacio cuando comete la impropiedad de interrumpir un desfile ceremonial para pedirle a su hijo, que va vestido de gala dentro de la limusina presidencial, que devuelva una canasta de botellas vacías, ya que va a pasar por la tienda de la esquina.

Después de que ella está instalada en una mansión en los suburbios, el hijo siempre se aprovecha de la hora de siesta para ir secretamente a visitarla y descansar en la tranquilidad de su patio. Bajo

---

(14) Jolan Jacobi: *The Psychology of Jung*, New Haven, Yale University Press, 1943, página 106.

(15) *Ibidem*.

(16) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 164.

(17) *Ibíd.*, p. 165.

el cargo del terrible poder, el hijo parece envejecerse más rápidamente que su madre, hasta el punto de que ella llega a sentirse como la hija de su propio hijo.

Esta inversión de papeles se intensifica durante los últimos días de la mamá, cuando ella comienza a pudrirse en vida debido a unas úlceras horribles que le salen en la espalda. El hijo se encierra con ella, a cuidar con una ternura maternal a «... su madre que lo había concebido sola, que lo había parido sola...» (18), para que nadie más presenciara la vergüenza de su olor a putrefacción.

Este encerramiento, durante el cual parece que él hubiera desaparecido y ya no mandara ni se ocupara más del poder, es otro ciclo que se repite a través de la novela y que contribuye a formar el mito de su inmortalidad. Porque siempre que termina el período de recogimiento el dictador resucita más joven, más vigoroso que nunca, para sumergirse por completo en una actividad frenética de dirigir él mismo todos los mínimos detalles de las regiones más remotas de su reino. Es durante estos períodos cíclicos de renovación cuando se vislumbra por todas partes el emblema de su poder: el dragón verde, esa amalgama de los animales más agresivos y peligrosos, símbolo del instinto deificado» (19). Su apetito monstruoso es insaciable, porque representa ... *that which everlastingly devours its own self*... (20).

Esta fuerza destructora se manifiesta en la violencia de los actos sexuales del patriarca, que siempre terminan en fracaso y humillación. Irrumpiendo brutalmente en la alcoba nupcial de una pareja recién casada, seguido por la sombra amenazadora de su guardaespaldas indio, Saturno Santos, el dictador aparece en «...la puerta comiéndose un guineo después del otro y tirando las cáscaras en el patio por encima del hombro..., y sólo cuando acabó de comerse el racimo entero y quedó el vástago pelado...» (21), se dispone a hacer su voluntad en la esposa, pero primero le manda a Saturno Santos sacar al marido y hacerle tasajo con su machete en el interior de los platanales.

Sin embargo, durante el acto sexual, «... estaba tan aturdido que apenas si me enteré de cuándo cumplió con su deber como mejor pudo y se soltó a llorar con unas lágrimas... de huérfano grande y solo...» (22).

Si la frustración sexual es un tormento constante que sumerge al dictador dentro de su soledad, la angustia del aislamiento se agudiza

---

(18) *Ibíd.*, p. 134.
(19) Cirlot, pp. 81-82.
(20) *Ibíd.*, p. 84.
(21) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 99.
(22) *Ibíd.*, p. 100.

aún más debido a los continuos engaños y mentiras de sus generales y ministros de gobierno. Ellos se apoderan de las medicinas que el dictador destina para los pobres y las venden a precios exagerados a los hospitales; ellos secretamente echan abajo todos sus planes para el mejoramiento del país; ellos le calumnian con el pueblo y se reúnen en la noche para trazar su derrota. Si desastres naturales como el ciclón y el diluvio arrasan su reino repetidamente, peor aún es la plaga de oficiales venales, que hacen del progreso y bienestar público una ilusión inalcanzable.

Entonces es a él a quien el pueblo en miserias tiene que acudir. Sus necesidades apremiantes crean el mito del dios encarnado que puede remediarlo todo, como el rey siciliano de la antigüedad clásica que tenía el poder de controlar el viento, la lluvia y el sol, de desterrar la enfermedad y la vejez, de resucitar a los muertos (23). De igual manera al patriarca de García Márquez «... bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía...» (24).

Así el pueblo desamparado vierte todas las esperanzas en el benefactor milagroso que su propia imaginación ha creado:

The other gods dwell far away,
Or have no ears,
Or are not, or pay us no heed.
But thee we present see,
No god of wood or stone, but godhead true.
Therefore to thee we pray (25).

Pero ¿qué pasa cuando al dios se le comienzan a debilitar sus poderes? Entre la tribu Shilluk del Nilo Blanco existe el temor de que si el rey se llega a enfermar, o a entrar en estado de senilidad, su falta de vigor será reflejada en enfermedades entre los hombres y el ganado, y las cosechas dejarán de realizarse. Como la fertilidad de hombres, animales y siembras depende de los poderes generadores del rey, uno de los síntomas fatales para él es la incapacidad sexual (26).

Así que el patriarca se ve necesitado de mantener un tremendo harén de concubinas que visita diariamente para propagar la ilusión

(23) Frazer, pp. 96-97
(24) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 93.
(25) Frazer, p. 97.
(26) *Ibíd.*, pp. 267-269.

de su proeza sexual. Comparte este «cenegal de amores» (27) con Patricio Aragonés, el hombre que por casualidad se parece, como la imagen de un espejo, al dictador, y quien por tal motivo se ve forzado a reemplazarle en todas las ceremonias públicas. La primera muerte del dictador es en realidad la muerte de Patricio Aragonés, cuyo pecho recibe el dardo envenenado destinado para el dictador. Este se queda a compartir las horas de agonía de su doble, quien, en su estado moribundo, le revela amargamente al patriarca el espejo de la verdad: «... vale más estar capado a mazo que andar tumbando madres por el suelo como si fuera cuestión de herrar novillas, nomás que esas pobres bastardas sin corazón ni siquiera sienten el hierro..., sino que ponen sus cuerpos de vacas muertas para que uno cumpla con su deber mientras ellas siguen pelando papas...; sólo a usted se le ocurre creer que esa vaina es amor, mi general, porque es el único que conoce...» (28).

Sí, el único «amor» que el patriarca conoce es una reflección de toda la vida hipócrita que es su realidad. El verdadero amor solamente brota de la aceptación de uno mismo, y el dictador no puede aceptarse. Sus encuentros amorosos se convierten en una evasión, porque él no se entrega; tiene miedo de descubrirse a sí mismo, pero siempre trata de convencerse de que sí, se conoce, afirmando a través de toda la novela, «... qué carajo..., yo soy yo...» (29), pero en los momentos difíciles, los momentos decisivos que requieren una confrontación con su realidad interior, él está perdido. Otra vez evade la responsabilidad y trata de convencerse de que otros han tenido la culpa. Ocurre el caso de la lotería nacional, por ejemplo. Sus oficiales creyeron descubrir la manera perfecta de engañar al público. Dando todas las apariencias de una lotería honesta, se les ocurre la maravillosa idea de escoger entre las multitudes a tres niños para sacar las tres bolas de billar de un talego, y que los números de tales bolas serán los del premio. Pero para asegurar que el número presidencial siempre gane, entrenan a los niños vendados a sacar solamente las bolas frías que ellos han guardado con tres días de anticipación dentro de la nevera. Pero el problema radica en qué hacer con los niños después. Se van acumulando hasta llegar a abarcar una cifra fantástica, y el país se levanta escandalizado; hay protestas internacionales y hasta la intervención de la Cruz Roja. Tienen que esconder a los niños en los lugares más remotos, en los arrozales,

---

(27) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 16.

(28) *Ibid.*, p. 28.

(29) *Ibid.*, p. 132.

con lodo hasta el cuello, y contentarlos con «... lluvias de caramelos y nevadas de helados de crema desde los aviones y paracaídas cargados de juguetes de Navidad...» (30).

El dictador se encuentra entre la espada y la pared. Siguiendo su ritual nocturno de revisión de ventanas y puertas, camina atormentado por el miedo de que le descubran la verdad del engaño y remordido de conciencia por la vida de los niños inocentes. Ya no puede aguantar la tremenda lucha interior, y decide: «... ya no más, carajo, gritó, o ellos o yo, gritó, y fueron ellos, pues antes del amanecer ordenó que metieran a los niños en una barcaza cargada de cemento, los llevaran cantando hasta los límites de las aguas territoriales, los hicieran volar con una carga de dinamita sin darles tiempo de sufrir mientras seguían cantando, y cuando los tres oficiales que ejecutaron el crimen se cuadraron frente a él con la novedad mi general de que su orden había sido cumplida, los ascendió dos grados y les impuso la medalla de la lealtad, pero luego los hizo fusilar sin honor como a delincuentes comunes, porque hay órdenes que se pueden dar, pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas. Experiencias tan duras como ésa confirmaban su muy antigua certidumbre de que el enemigo más temible estaba dentro de uno mismo, en la confianza del corazón...» (31).

La barrera que siempre impide que el patriarca no llegue a conocerse es la de su imagen pública. No lo que él es, sino lo que quisiera ser. Es lo que Jung llamaría la «persona», o sea la actitud externa habitual del individuo, la cual le cierra la puerta a su vida instintiva natural. El conflicto consciencia-inconsciencia solamente se puede resolver a base de conocer la contrafigura de la «persona», que equivale, en el caso del hombre al «ánima», a la parte femenina de su ser, que suele ser reprimida en una sociedad de orientación patriarcal. La represión de esta parte básica del ser crea una necesidad urgente en el individuo (32). Se trata del fenómeno que entre los chinos se representa por el símbolo Yin-Yan, la dualidad del ser que se alterna para resolverse en la totalidad. «El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios» (33).

En la búsqueda interior del Yo, el hombre suele proyectar esta imagen femenina en una mujer real. Se enamora. Pero en vez de enamorarse, el patriarca se obsesiona, porque la represión de cualquier

(30) *Ibíd.*, p. 114.
(31) *Ibíd.*, pp. 115-116.
(32) Jacobi, pp. 107-118.
(33) Octavio Paz: «El ritmo», *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 58.

instinto de debilidad naturalmente se exagera más en el caso de un hombre que quiere creerse supermacho.

El objeto de su obsesión es una reina de belleza, Manuela Sánchez, la mujer más bella del universo, que tiene orígenes tan escuálidos que vive en el barrio llamado el de la pelea de perros. El dictador decide que ella tiene que ser suya, y comienza a cortejarla en secreto, sustituyendo sus acostumbradas visitas a la madre para ir a sentarse en la sala de la pobre choza donde vive la reina. Sin embargo, nunca están solos. La figura omnipresente de la madre de la muchacha les vigila a cada instante. La madre es la representación simbólica de la barrera entre el dictador y su inconsciente. A pesar de todos los regalos y novedades que el patriarca compra para Manuela, a pesar de que le transforma todo el barrio miserable en una vecindad de lujo frente al mar, él nunca logra acercarse a ella, y su única esperanza radica en la noche del cometa. Los tres, dictador, muchacha y madre, suben al techo para presenciar el espectáculo de la Naturaleza. «... Ocurrió que Manuela Sánchez había visto en el cielo el abismo de la eternidad y, tratando de agarrarse de la vida, tendió la mano en el vacío, y el único asidero que encontró fue la mano indeseable con el anillo presidencial, su cálida y tersa mano de rapiña cocinada al rescoldo del fuego lento del poder» (34).

Pero todo resulta efímero. Lo único que el dictador le inspira a Manuela es repugnancia, y a pesar de todos sus intentos de lograr una repetición de esa escena de contacto momentáneo con su propia esencia, ella se le esfuma y nunca logra encontrarla más.

El patriarca tiene otra obsesión. Es la de averiguar el momento y manera en que habrá de morir. «Lo que todo hombre intuye en sí mismo es su extinción y el modo de su extinción..., su específico tránsito a la nada..., ese último acto de conocimiento» (35). Consulta con todo tipo de adivinos, pero la única que sabe pronosticar con certeza su muerte es una vieja pitonisa. «... El oyó hablar de una vidente única que descifraba la muerte en las aguas inequívocas de los lebrillos y se fue a buscarla en secreto por desfiladeros de mulas sin más testigos que el ángel del machete hasta el rancho del páramo donde vivía...; pero cuando ella le pidió que pusiera las manos sobre el lebrillo, las aguas se iluminaron de una claridad interior suave y nítida, y entonces se vio a sí mismo, idéntico, acostado bocabajo en el suelo, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas y la espuela de oro..., y él dijo ajá, y entonces asesinó a la anciana en-

---

(34) García Márquez: *El otoño del patriarca*, p. 84.

(35) Ariel Dorfman. «La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*», *La Novela Hispanoamericana Actual*, New York, Las Américas Publishing Company, 1971, p. 200.

ferma en la hamaca para que nadie más conociera las circunstancias de su muerte...; fue el único ser de este mundo, humano o animal, a quien le hizo el honor de matarlo de su propia mano...» (36).

El lleva esa imagen de sí por todo el transcurso de la vida, completamente confiado en que no morirá, sino exactamente como la pitonisa ha profetizado. Y así efectivamente es como lo encuentran en esa escena tantas veces repetida a través de la novela. Sin embargo, es el último engaño, porque no muere vestido de uniforme en el suelo de su oficina, sino en su propio dormitorio, a pesar de las tres aldabas, los tres cerrojos y los tres pestillos, y vestido con un pantalón de manta cerril, una camisa a rayas sin el cuello postizo y unas pantuflas de inválido. Se despierta empapado en sudor y se da cuenta en seguida que es la Muerte quien le llama no con su propio nombre, sino «... Nicanor, que es el nombre con que la muerte nos conoce a todos los hombres en el instante de morir; pero él dijo que no, muerte, que todavía no es hora, que había de ser durante el sueño, en la penumbra de la oficina, como estaba anunciado desde siempre en las aguas premonitorias de los lebrillos; pero ella replicó que no, general, ha sido aquí, descalzo y con la ropa de menesteroso que llevaba puesta...» (37).

El círculo es completo. El hombre pobre sin padre, sin orígenes, ha regresado a sus pobres comienzos. «... Todos los momentos vividos han sido (son, serán) una ficción...» (38), y la única verdad con que contamos es la de la muerte.—*MARION K. BARRERA (San Diego State University, SAN DIEGO, California. USA).*

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, Fernando: «Gabriel García Márquez», *Historia de la novela hispanoamericana,* México, Ediciones de Andrea, 1974, 299-304.

ARNAU, Carmen: «*Cien años de soledad,* un mundo mítico», *El mundo mítico de Gabriel García Márquez,* Barcelona, Ediciones Península, 1971, 125-134.

BENEDETTI, Mario: «Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño», *9 asedios a García Márquez,* Santiago, Editorial Universitario, S. A., 1969, 11-21.

CIRLOT, J. E.: *A Dictionary of Symbols,* New York, Philosophical Library, 1962.

COHEN, Edmund D.: «The Collective Unconscious and the Universal Forms», *C. G. Jung and the Scientific Attitude,* New York, Philosophical Library, 1975, 29-69.

(36) García Márquez: *El otoño del patriarca,* pp. 97-98.
(37) *Ibid.,* p. 269.
(38) Dorfman, p. 184.

DORFMAN, Ariel: «La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*», *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Américas Publishing Company, 1971, 179-219.
DUHAMEL, P. Albert, y HUGHES, Richard E.: «The Novel», *Literature, Form and Function*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc., 1965, 440-457.
FRAZER, Sir James George: «Incarnate Human Gods», *The Golden Bough*, New Cork, The MacMillan Company, 1923, 91-106.
CALLAGHER, D. P.: «Gabriel García Márquez», *Modern Latin American Literature*, London, Oxford University Press, 1973, 144-163.
GARCIA MARQUEZ, Gabriel: *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1975.
GARCIA MARQUEZ, Gabriel, y VARGAS LLOSA, Mario: *La novela en América Latina: Diálogo*, Lima, Carlos Milla Batres Ediciones, 1968.
GULLON, Ricardo: *García Márquez o el ovidado arte de narrar*, Spain, Taurus, 1970.
JACOBI, Jolan: *The Psychology of Jung*, New Haven, Yale University Press, 1943.
LUKACS, Georg: «Los principios ideológicos del vanguardismo», *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, S. A., 1967, 18-57.
MATURO, Graciela: «El mito y las hermenéuticas», *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972, 17-35.
MORA, José Ferrater: *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
PAZ, Octavio: «El Ritmo», *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 49-67.
PROGOFF, Ira: «Archetypes and the Patterning of Time», *Jung, Synchronocity & Human Destiny*, New York, The Julian Press, Inc., 1973, 77-92.
VALVUENA BRIONES: «Una cala en el realismo mágico», *Cuadernos Americanos*, 5 (septiembre-octubre de 1969), 233-241.
VARGAS LLOSA, Mario: «La localidad marina: Lo imaginario liberado ("El mar del Tiempo Perdido")», *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Monte Avila Editores, C. A., 1971, 457-477.

SOR JUANA Y SU «SUEÑO»: ANTECEDENTES CIENTIFICOS EN LA POESIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Se ha indicado la posibilidad de que sea la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz la única poeta del Siglo de Oro que se ocupara de poner en metro temas científicos relacionados con el conocimiento humano, especialmente en cuanto se refiere a su gran poema el *Sueño*.

Entre los textos de tipo científico anteriores a la poetisa, ha llegado a mis manos uno «rarísimo», que presenta un compendio de

la filosofía natural aristotélica: *Compendio de toda la philosophia natural de Aristóteles traduzida en metro castellano* (Stella, 1547) (1). El autor, benedictino, «colegial en el colegio de Nuestra Señora de la Real de Hirach», lo presenta como una ofrenda «debida» al abad de la Orden a la que pertenece, que era, al mismo tiempo, su maestro. Le dice que lo escribió en los pocos ratos de ocio que le quedaban, «affín que mejor en la memoria me quedasse». Está escrito en «metro castellano», o sea coplas de arte mayor: versos de doce sílabas en octavas de rima ABBAACCA. En el proemio nos advierte de su intención: imitar a Orfeo y Empédocles, «que físicas obras en verso pusieron», y a otros «varones potentes» de su época, como Juan de Mena, Petrarca y Dante, que mostraron en sus versos «sus grandes bondades». Claro está que la obra de Fray Canales, que ése es el nombre que da el editor moderno al autor de este poema científico, está muy lejos de ser una obra poética de valor; toda la exposición resulta bastante cansona no sólo por la aridez del tema, sino por la utilización del metro escogido. El texto, plagado de vocablos latinos, fue impreso en 1547, es decir, en pleno Renacimiento español; ya sabía el autor de las invocaciones acostumbradas a las musas del monte Elicón y el Parnaso y de sus ninfas, mas se dirige al Todopoderoso y a Nuestra Señora al invocar ayuda e inspiración. Un siglo más tarde, cuando Sor Juana hable del universo, del alma humana y de los sentidos lo hará basándose en los mismos conocimientos que Fray Canales nos presenta en esta poesía. Las citas de Platón, Diógenes, Heráclito, Parménides, Demócrito y otros muchos aparecen en los dos, como era común (2).

El universo de Fray Canales es el mismo que encontramos en la monja. Veamos algunas octavas donde nos habla de ello (ff. cvj, cvij, cviij, *passim*):

El cielo hallamos, por cosa patente:
Ser rodeado, con varias laciones:
El primo que mueue sus circulaciones:
Haze su rueda, de oriente a occidente:
Los siete Planetas, diuerso al oriente:

---

(1) Atribuido a «Fray Canales», en la reimpresión facsimilar de Antonio Pérez y Gómez (Cieza, 1967). Cito según esta reimpresión. Las letras en paréntesis se refieren a los folios. Para la obra de Sor Juana utilizo la edición de A. Méndez Plancarte *Obras Completas* (O. C.). Son cuatro tomos publicados por el Fondo de Cultura Económica, todos en México. El último se editó después de la muerte de Méndez Plancarte por Alberto G. Salceda. El tomo I se publicó en 1951; tomo II, en 1952; tomo III, en 1955, y tomo IV, en 1957. Los números de las composiciones y las páginas que doy se refieren siempre a esta edición.

(2) Véase en *O. C.*, t. I, los romances marcados con los siguientes números: 2 (p. 5), 38 (p. 108), 46 (p. 131), 50 (p. 155), 62 (p. 174), *passim*.

Rodean su curso, con poca potencia:
Por que los tiene, con su violencia:
El otro que tiene, vigor suficiente.

... ...

El cielo se tiene, redonda figura:
Por ser de figuras, la mas excelente:
Es capacissima, y muy continente:
Y es de las otras, la summa clausura:

... ...

En toda la sphaera celeste hallamos:
Ocho globosas, distintas partidas:
Y todas sin duda, se hallan vestidas:
Sino es aquella, que ya demonstramos:
Luego debaxo de aquella contamos:
Saturno, con Iupiter, y otro guerrero:
El sol, y la Venus, y el gran mensajero:
Y al cabo de todo en Luna paramos.

... ...

La tierra del todo, jamas es mudada:
Como Platonicos, y otros dezian:
Los quales en Polos, mouerla hazian:
Dexando los cielos, su propia jornada:
Esta en el centro, se halla assentada:
Y tiene en su cerco, redonda figura:
Lo qual nos demuestra, la porcion escura:
de strella lunatica, estando eclypsada.

Tiene Fray Canales unas octavas donde nos habla de los cometas como símbolos de desastres (f. Dviij[r]):

Estos cometas, con sus influencias:
son secos, calientes, de mal inuentores:
De muertes de principes, son precursores:
Consumen las cosas, con propias essencias:
Mueuen los vientos, y sus vehemencias:
Despiertan las guerras, y mueuen enojos:
Los campos saltean, quitando despojos:
Secando humores, con sus dependencias.

Que me recuerda el soneto de Sor Juana al Padre Kino y, sobre todo, el epígrafe explicativo: «Aplaude la ciencia astronómica del Padre Eusebio Francisco Kino, de la Compañía de Jesús, que escribió del Cometa que el año de ochenta apareció, absolviéndole de ominoso» (3), y la nota de Méndez Plancarte sobre el particular:

El Padre Eusebio Fco. Kino (o «Chin», o «Quino», o «Kuhn») n. en Segno, prov. de Trento, en el Tirol italiano (1645-1710). Jesuíta desde 1665, enseñó Matemáticas en Ingolstadt, en 1677; y recién

(3) *O. C.*, t. I, p. 309.

venido a México, en Mayo de 1681, publicó su *Explicación Astronómica del Cometa que en el año de 1680... y en este año de 1681... se ha visto en todo el mundo...* Sigüenza y Góngora publicó en 1680 su *Manifiesto Filosófico contra los Cometas, despojados del imperio que tenían sobre los tímidos* (Méj., 1680), en campaña antisupersticiosa que prosiguen su «Belerofonte matemático contra la Quimera Astrológica de Don Martín de la Torre» (que sólo corrió Ms.), y en su *Libra Astronómica y Filosófica,* en que hubo de enfrentarse al P. Kino.

Sigue la nota del crítico mexicano hablando de las ideas del Padre Kino adoptadas por Sor Juana, y que no representaban precisamente la actitud científica y moderna de la época. Cita a Fernández Mc Gregor y a Ezequiel Chávez, que se hicieron eco de esta «inmadurez» o falta de «espíritu crítico» de la poetisa, quien se había dejado llevar por «la brillante exposición del Padre Kino». Méndez Plancarte termina diciendo que lo más probable sería que Sor Juana loara la obra por un compromiso personal sin siquiera haberla leído. Ciertamente en el *Sueño* (v. 308) llama a la astrología «estudio vanamente judicioso». No sabemos hasta qué punto Sor Juana, al igual que Fray Canales, creyera en el fatalismo de la aparición de los cometas, a pesar de vivir ya en otro siglo y conocer las teorías nuevas de Sigüenza y Góngora (4).

Veamos algunos ejemplos de Fray Canales cuando nos habla del alma y de los cinco sentidos, tópicos que trata Sor Juana en el *Sueño* (ff. F^v^, Fij^r^, Fiij^r^, *passim*):

El alma del hombre por ser excelente:
Es toda en el todo, y toda en sus partes:
Tiene sus propias actiones, y artes:
Y es de las otras, rayz y simiente:
La vegetable, y la otra sentiente:
No son distinctas, en este subiecto:
Saluo in embrione, estando discreto:
Ipsa ratione nondum aduenlente.
Vnos las tienen, las cinco potencias:
Otros algunas, se hallan tener:
Tiene la planta, el solo crecer:
Brutos sentidos, con sus respondencias:
Tienen los hombres, mayores essencias:
Pues que las vnas, y otras tomaron:
Todas en ellos, de vna manaron:
Y tienen vida, con sus dependencias.

... ...

(4) F. López Cámara: «El cartesianismo de Sor Juana y Sigüenza y Góngora», *Filosofía y Letras,* XX, núm. 39 (julio-septiembre 1950), pp. 107-131.

Despues de lo dicho, nos viene el sentido:
Pues tiene entre todas, segunda session:
El qual es causado, por vna mocion:
Quel mesmo que siente, en si ha percebido:
Y es en potencia, estando dormido:
En acto, teniendo el objecto delante:
Estando dispuesto, con medio bastante:
Agora hablamos, del acto mouido.

... ...

Agora digamos, en particular:
Los actos, y vias, de estas potencias:
Diziendo, y mostrando, sus medios y essencias:
Haziendo principio, del mas singular:
Este es el acto, de nuestro mirar:

... ...

En orden segunda se sigue el oydo:

... ...

De donde sacamos, la voz ser vn son:

... ...

Lvego tras esto, se sigue el olor:
El qual en nosotros, es muy abatido:

... ...

El gusto se haze, por parte interior:

... ...

En muchas maneras, hallamos palpar:

Cuando Sor Juana hace sus reflexiones en el *Sueño*, al hablarnos del método discursivo a seguir, y cita a los vegetales (vv. 617-638), a los animales (vv. 639-651) y al hombre (vv. 690-695), no hace más que repetir abreviadamente lo que Fray Canales nos dice en esas octavas que hemos copiado, y aún más claramente aquí (f. Fiiij^{r}):

El hombre entre todos, es mas excelente:
Por ser mas cumplido, de todas essencias:
Y en este hallamos, las cinco potencias:
Luego ser cinco, es claro y patente:
Quiso natura, hazerle fulgente:

También le dedica el fraile unas octavas a los sentidos interiores en su división «De Anima» (f. Fv^{r}):

Ya que nos puso, los cinco exteriores:
Vista, oydo, oler, y gustar:
El quinto que queda se llama tocar:
Y estos se nombran sentidos menores:
Pone los otros, que son interiores:

Potencia commun y imaginacion:
Memoria, phantasia, y extimacion:
A estos solemos, llamar los mayores.
... ...
De sensos communes, a todo viviente:
En este passado, se hizo mencion:
Agora del otro, que llaman razon:
Aquel que en el hombre se halla fulgente:
Es de los otros, como vn presidente:
Solo en el angel, y hombres habita:
Este les mando, les vieda, y les dita:
Dales specie, la mas excelente.

Un siglo más tarde se hace eco Sor Juana de todas esas ideas en los versos 652-667 del *Sueño.*

Siguiendo con el poema de Fray Canales, aún encontramos ideas que nos recuerdan las que Sor Juana utiliza en su poema; así sucede con las «especies», los «cuatro humores». Dice Méndez Plancarte, al referirse al verso donde la monja los trata, copiando al Padre Granada (p. 590): «Los cuatro humores de que están compuestos nuestros cuerpos... son: sangre, flema cólera y melancolía..." (Símb., I, 25). O bien el Padre Miguel Godínez, S. J., *Práctica de la Teología mística,* Sevilla, 1682, lib. VII, c. 6, explicando que "la cólera se hace de la bilis y es seca y caliente...; la flema... es humor húmedo y frío..., y la melancolía... se hace de las heces de la sangre, y así es terrestre, negra, fría y densa"...» Veamos los versos de Fray Canales sobre el particular (ff. Gij[r], Fvj[v]):

Aquellas species, que llaman sensibles:
De humido, y seco, de frio, y caliente:
Es cosa de suyo, muy clara, y patente:
Que son de per accidens, siempre partibles:
... ...
Assi el intellecto, dirige sus cosas:
Seyendo phantasma, su spejo y objecto.

Y los versos 243-281, *passim,* de Sor Juana repiten las mismas ideas con otras palabras, hasta la imagen de los últimos versos del fraile, donde habla del intelecto como fantasma, «fantasía» en Sor Juana, y espejo de sí mismo que traduce el «copiar las imágenes» de la poetisa:

del que alambicó quilo el incesante
calor, en el manjar que —medianero
piadoso— entre él y el húmedo interpuso
su inocente substancia
... ...

al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
... ...
*así ella, *sosegada, iba copiando** [*la Fantasía*]
las imágenes todas de las cosas...

Más adelante se ocupa también el fraile del calor producido por el estómago y del dormir humano (f. Giiij[v]):

A todos aquellos, que viuen con vida.
Conuiene velar y conuiene dormir:
Lo qual acaesce y suele venir.
De vnos vapores que hazen subida:
Y estos se hazen de cosa comida:
La qual el estomago cueze y apura:
Y en tanto este sueño, tenemos y dura:
En quanto calor en el haze manida.

Además de los versos sobre el estómago que tiene Sor Juana, repite la poetisa, más cerca de Fray Canales, estos tópicos científicos en los siguientes versos 827-852, *passim:*

Mas...
... no hallando
materia en qué cebarse
el calor ya, pues su templada llama
(llama al fin, aunque más templada sea,
que si su activa emplea
operación, consume, si no inflama)
sin poder excusarse
había lentamente
el manjar transformado,
... ...
y el que hervor resultaba bullicioso
de la unión entre el húmedo y ardiente,
en el maravilloso
natural vaso, había ya cesado
(faltando el medio), y consiguientemente
los que de él ascendiendo
soporíferos, húmedos vapores
el trono racional embarazaban
... ...
a los suaves ardores
del calor consumidos,
las cadenas del sueño desataban.

Aparte de las citas mitológicas invocadoras que rechaza al comienzo de su poema y de las que ya hemos hablado, tiene Fray Canales una

sola más y es sólo por curiosidad que consignamos que es precisamente de Faetón de quien trata, personaje que, como se sabe, constituye en el *Sueño* una figura mitológica clave (5). Veamos los versos donde Fray Canales nos habla de él (f. Eiij^{v}):

El iris hallamos, lo mesmo causar:
Los rayos solares, en nuues diffusos:
Diuersos colores, en vno confusos:
Segun la manera, de su verberar:
Lo mesmo las virgas, de rayo solar:
Quando los carros, del loco phaetonte:
O vienen o dexan, a nuestro orizonte:
Entonces se puede, muy bien demostrar.

Vemos, pues, que este poema es muy prosaico y pedestre; pero la ciencia escolástica que contiene volverá a presentarse en forma de auténtica poesía en el *Sueño* de Sor Juana.

Después de haber visto la «rareza» única del poema de Fray Canales, sigamos con otras manifestaciones científicas que tuvieron lugar durante el Siglo de Oro, comenzando por el Renacimiento. Se sitúa en la *Egloga II* de Garcilaso, en el personaje de Severo el mago, el comienzo de estas preocupaciones de tipo filosófico y científico (6) que llegan a desarrollarse en España de modo imperfecto, o tal vez sería mejor decir inacabado, en comparación con el desarrollo que alcanzaron en otras partes de Europa. Recordemos que Severo, «sabio viejo», «viejo frutüoso», cura males. Dice Nemoroso hablando de él (vv. 1059-1085, *passim*):

Un hombre mora allí de ingenio tanto
que toda la ribera adonde'l vino
nunca se harta d'escuchar su canto.
... ...
A aqueste Phebo no le 'scondió nada,
antes de piedras, yerbas y animales
diz que le fue noticia entera dada.
Este, quando le plaze, a los caudales
ríos el curso pressuroso enfrena
con fuerça de palabras y señales;
la negra tempestad en muy serena
y clara luz convierte, y aquel día,
si quiere rebolvelle, el mundo atruena;
la luna d'allá 'riba baxaría
si al son de las palabras no impidiesse
el son del carro que la mueve y guía.

---

(5) Véase Elías L. Rivers: «Nature, Art and Science in Spanish Poetry of the Renaissance», *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. XLIV, núm. 4, octubre 1967, pp. 255-262; y José Gaos, en «Sueño de un sueño», *Historia Mexicana,* X (1960-61), p. 71.

(6) Véase el artículo (citado en nota 5) de E. L. Rivers.

Es decir, Apolo (Phebo) mismo, el dios de la sabiduría y del arte, le enseñó éstas, y su poder es tan ilimitado, que hasta las cosas de la naturaleza, del universo todo, puede someter a su mando. Severo, ciertamente, tiene propiedades divinas, y no solamente derivadas de Apolo, sino también del Dios hebreo-cristiano.

Fray Luis (7), al hablar de Dios en una de sus odas, *A Felipe Ruiz* («Cuando será que pueda»), nos lo presentará en esa misma forma (vv. 36-47):

> *¿No ves cuando acontece*
> *turbarse el aire todo en el verano:*
> *El día se ennegrece,*
> *sopla el gallego insano*
> *y sube hasta el cielo el polvo vano;*
> *y entre las nubes mueve*
> *su carro Dios, ligero y reluciente;*
> *horrible son conmueve,*
> *relumbra fuego ardiente*
> *trema la tierra, humíllase la gente;*
> *la lluvia baña el techo,*
> *envían largos ríos los collados...*

El Padre Vega (p. 486) tiene una nota al verso «Y entre las nubes mueve su carro Dios», donde dice: «La imagen es enteramente bíblica, tomada del salmo 103: Qui ponis nubem ascensum tuum; qui ambulas super pennas ventorum. Qui faces angelos tuos spiritus et ministros tuos ignem urentem.» Podría alegarse esa fusión de lo pagano y cristiano que Otis H. Green ha encontrado en Fray Luis de León, especialmente en la oda al nacimiento de doña Tomasina, hija de los marqueses de Alcañices, y que ha defendido en el mismo Garcilaso (8).

Mas volvamos a Sor Juana; «como Fray Luis, Sor Juana tiene hambre de ciencia, quiere saber, insiste en la unidad del saber» (9). Ella, como Fray Luis, desea conocer «de dó manan las fuentes». El movimiento de ascenso en los dos es el mismo; los dos están aguijoneados por el mismo afán, son espíritus curiosos que se acercan a todas las cosas del mundo con el deseo incontenible de averiguarlo todo, y ponen en el intelecto la más alta expresión del hombre. De ahí que en «Las Serenas», uno de los mayores atractivos que ellas

---

(7) Utilizo para Fray Luis la edición crítica de Angel C. Vega, *Poesías*, Madrid, 1955.

(8) O. H. Green: *Spain and the Western Tradition*, vol. I, pp. 138-160, Madison, 1963, y el trabajo del mismo autor: «The Abode of the Blest in G's Egloga I», *Romance Philology*, IV, 1953, pp. 272-273.

(9) M. Durán: «El drama de Sor Juana y el anti-intelectualismo hispánico», *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 1963, p. 240.

ofrecen al «prudente» Ulises sea el conocimiento de todas las cosas (vv. 55-56):

Que todo lo sabemos
cuanto contiene el suelo

Para Fray Luis, Dios es Sapiencia Suma; por eso nos dice en la oda *A Felipe Ruiz* (vv. 11-65, *passim*):

Entonces veré como
el divino poder echó el cimiento
tan a nivel y plomo,
do estable, eterno asiento
posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
columnas do la tierra está fundada,
los lindes y señales
con que a la mar airada
la Providencia tiene aprisionada.
... ...
de do manan las fuentes;
quién ceba y quién bastece de los ríos
las perpetuas corrientes;
de los helados fríos
veré las causas y de los estíos;
las soberanas aguas
del aire en la región quién las sostiene;
de los rayos las fraguas;
do los tesoros tiene
de nieve Dios, y el trueno donde viene.
... ...
Y de allí levantado
veré los movimientos celestiales
... ...
las causas de los hados, las señales.
Quién rige las estrellas
veré, y quién las enciende con hermosas
y eficaces centellas;
porqué están las dos Osas
de bañarse en el mar siempre medrosas.
Veré este fuego eterno,
fuente de vida y luz, do se mantiene;
y por qué en el invierno
tan presuroso viene,
por qué en las noches largas se detiene.

La diferencia entre los dos es que mientras Fray Luis, desengañado del mundo por las circunstancias que rodearon su vivir, lo aplaza todo

para cuando esté en la gloria y «vea» a Dios (10), Sor Juana, admirada y mimada de su tiempo, nada deja para luego; quiere saberlo ahora, aquí en la tierra. Dice Lapesa en su trabajo citado: «Fray Luis no confiaba en la capacidad del hombre para conocer en esta vida la índole y causas de los fenómenos naturales» (p. 317). A diferencia de Fray Luis, ella tiene confianza en el hombre; o mejor digamos que Fray Luis negaba esta capacidad del hombre *a priori* y Sor Juana *a posteriori*. Según Lapesa (p. 317), para Fray Luis el mundo es «prodigio», asombro, no motivo de indagación; para Sor Juana, según Octavio Paz (11) (p. 37), es «problema», misterio a descubrir: mide así Sor Juana el cambio de mentalidad que va de un siglo al otro. Notamos en el *Sueño*, en esos movimientos alternativos de éxito y derrota que sucesivamente se apoderan de ella, cómo se deja llevar de la ilusión de triunfo (vv. 610-616):

... hasta que insensiblemente
la honrosa cumbre mira
término dulce de su afán pesado
... ...
y con planta valiente
la cima huella de su altiva frente.

En Fray Luis su afán de saber es pospuesto; conocerá la «verdad pura sin velo» cuando esté «libre de esta prisión» y vuele al cielo; de ahí el uso de sintagmas que indican posposición, lejanía; «cuándo», «allí», «entonces», y la utilización constante del futuro: «será», «veré», repetido este último ocho veces. Sor Juana utiliza el presente o el pasado (12), dándonos de ese modo la impresión clara de algo que está, mientras nos lo explica, pasando por su espíritu, o reviviendo para nosotros y ella misma algo ya experimentado. También ella habla de la «prisión» de que nos habla Fray Luis (vv. 292-305):

La cual el alma, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba;
y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida

---

(10) R. Lapesa: «Las odas de Fray Luis de León a Felipe Ruiz», *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Madrid, 1961, p. 314, *passim*.
(11) Véase Octavio Paz «Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz», *Sur* (Buenos Aires), número 206 (diciembre de 1951), pp. 29-40.
(12) Véase de José Gaos su trabajo mencionado (en la nota 5) sobre el uso de los pretéritos (pp. 63-64).

siempre la tiene, corporal cadena,
que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cuantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales...

Sor Juana habla del alma dando por descontado su participación con la divinidad, ya realizada desde el punto de su creación, que la hace capaz de ese «vuelo intelectual»; ha recibido el soplo divino y debe, debía, estar capacitada para comprenderlo todo. Reparemos en la utilización de esos participios: «convertida», «dividida», «impedida» y de los pretéritos: «contemplaba», «gozaba»; de los presentes: «juzgándose», «considera», «embaraza», «impide», «mide», «tiene»; el uso de «en tanto», «ya» (dos veces), dándonos todo ello la impresión real de algo que está sucediendo, en todo contraria a la que obtenemos cuando leemos a Fray Luis. Más adelante continúa la poetisa en la misma forma, utilizando esos mismos tiempos verbales: «colocada / el Alma se miró...», «atrasados», «hallaran», «haciendo», «encumbró», «creía», «salía», «suspensa», «tema», «arrepentida», «vía»... Sor Juana nos dice, en su *Respuesta a Sor Filotea* (13), que su intención al estudiar las ciencias y artes era el llegar a Dios, el comprenderlo: «Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancilas?...» Sor Juana, al lanzarse con ese entusiasmo y avidez en sus estudios, fue poco a poco descubriendo el fallo de la inteligencia humana; ella no podía comprenderlo todo, sus sentidos la engañaban cuando veía acercarse y unirse líneas paralelas: «Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo, de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal» (14). La mente de Sor Juana se debatiría entre su confianza en la mente humana de comprenderlo todo a través de la razón, y la imposibilidad de este mismo intento cuando

(13) *O. C.*, t. IV, p. 447.
(14) *O. C.*, t. IV, p. 458.

hasta lo que veía se «fingía» otra cosa distinta, como ya antes lo habían dicho en aquel soneto de B. L. Argensola:

Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul: ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Al dudar de la veracidad de las ciencias, como dudaba de lo que ella misma veía, dudaría de todo (15). Más tarde comprendió Sor Juana que a Dios se llega no a través de la ciencia y el arte, sino de la fe, y resolvió su vida personal de ese modo. Pero Sor Juana, que dedicó su vida al estudio y entró monja «por la total negación que tenía al matrimonio» (16), no podía renegar tan fácilmente de lo que había constituido su vida, y nos ofrece así dos soluciones: en su obra, el ejemplo de Faetón: la gloria del acto en sí y no el fracaso es lo que cuenta, y en lo personal, la negación de todas las cosas humanas y el camino hacia Dios a través del fideísmo de San Juan:

y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo
toda sciencia trascendiendo (17).

Sigamos con el recuento que hacíamos de los poetas que antes que Sor Juana se habían interesado por estas cuestiones relacionadas con el saber humano. Después de Fray Luis nos encontramos a Francisco de Aldana, quien parecía preocuparse por problemas científicos, ya que, además de la «Epístola a Cosme de Aldana, su hermano», tiene un poema, «Otavas sobre el bien de la vida retirada», donde da cuenta de un interés científico-filosófico que recuerda a Fray Luis (p. 94):

Me estoy libre y gozoso investigando
la causa y la razón de Euro encendido;
por qué el Alto Alacrán va desnudando
la tierra de su manto más florido;
por qué, si el Toro excelso está rumiando
yerba inmortal en su luziente nido,
nos enriquece acá nuestra llanura
de nueva y floreciente vestidura;

---

(15) Para la «duda» y «espíritu moderno» de Sor Juana, véase F. López Cámara, trabajo citado, pp. 122-124; 127-129; *passim*.

(16) *O. C.*, t. IV, p. 446.

(17) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1946, p. 301.

por qué la blanca Luna sin reposo
jamás se torna a ver tal qual se ausenta;
las mudanças del mar tempestüoso,
que de sí mismo en sí crece y aumenta:
y en esta inquisición voy tan piadoso,
quando humana razón no me contenta,
que sin hazerme alguna resistencia
reposo en la divina Providencia.

Aldana acepta las limitaciones de la inteligencia humana y confía en Dios, no sin hacerse, sin embargo, un poco de «resistencia»; es, se diría, una posición intermedia entre Fray Luis y Sor Juana, mucho más cerca del primero que de ella.

Aparte de estas preocupaciones de tipo científico, esporádicas y escasas, que hemos visto en Garcilaso y Aldana, más hondas en Fray Luis, el poeta que le sigue a éste en importancia, antes de Sor Juana en el tratamiento de estas cuestiones es Lope. Ya A. Marasso, en su estudio sobre este autor, «Humanismo de Lope de Vega» (18), anota la aparición del personaje mitológico de Mercurio entre las musas y los más célebres poetas del mundo, junto al mismo Apolo, «como representante de la sabiduría y la elocuencia», y señala la importancia de llamar a Calíope «de todas la primera, porque el Fénix habla aquí en calidad de sabio..., se autoriza el docto Lope de Vega en Ovidio, en el libro V, verso 81 de los Fastos: Prima Calliopea chori... En el *Laurel de Apolo* es la musa Calíope espejo de Apolo, del sumo entendimiento». Me parece más importante, sin embargo, para el propósito que nos ocupa, señalar el derroche de erudición que hace Lope de Vega en el libro quinto de *La Arcadia* (19), donde se alternan la prosa y la poesía. Este aspecto docto del Lope poético ha sido poco señalado. Tal vez sea debido a encontrarse esas poesías entre sus novelas, pero es indudable el aspecto científico-poético que ellas presentan en la tradición literaria anterior al *Sueño.* Lope le daba gran importancia a la ciencia, como nos dice al comienzo del mismo «libro» de la novela citada: «Aquí veréis el efecto que hace la ciencia, cuyo ejercicio honesto priva todo pensamiento ocioso, sacando el alma del cautiverio de la vil costumbre y rompiendo el hábito estrecho convertido en la mesma vida, como segunda naturaleza.» Hay en *La Arcadia* muchos tópicos de los que analizan Patch y Lida en su libro de visiones de trasmundo (20): regiones de *beatus ille,*

(18) Véase en Arturo Marasso: *Estudios de literatura castellana,* Buenos Aires, 1955 La cita se halla en la p. 205.

(19) *BAE,* t. 38, pp. 120-136.

(20) H. R. Patch: *El otro mundo en la literatura medieval,* seguido de un apéndice: *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas* por María Rosa Lida de Malkiel, México, 1956.

personajes alegóricos e históricos mezclados con lo fantástico. En cuanto a lo renacentista, hay también gran influencia de Garcilaso, de la *Egloga II:* un pastor llamado Anfriso va, como fue Nemoroso y se propuso llevar a Salicio, a curarse sus males de amor con un personaje en todo parecido a Severo; es aquí una mujer «sabia» y «cuidadosa mágica» de nombre Polinesta que vive en una «espantosa cueva» en lo más frondoso del bosque. Se tratan en verso y prosa cuestiones astrológicas en el aspecto «judicioso» que señala Sor Juana en el *Sueño,* como, por ejemplo un «juego» astrológico, donde se pretendía adivinar el futuro en relación con los astros, aunque Lope aclara bien que «el libro era sólo para juego y entretenimiento». Hay pasajes que recuerdan los que luego Sor Juana tratará en verso (p. 125):

> Agradó a los pastores en extremo el libro, porque fuera de que las respuestas eran todas en verso, tenía pintados de sutil iluminación los signos y planetas; víase el Aries con su vellocino de oro, el Tauro con sus famosas estrellas, el Géminis abrazado, en que se conocía la gran hermosura de su madre Leda; el Cancro verdinegro, el León ardiente, la Virgen con sus rubias espigas, la Libra de bruñida plata, igualadora de las noches y días; el Escorpión de naturaleza fría y húmeda; el Sagitario, que mató a Alcides, y el Capricornio seco y femenino, el Acuario con sus vertientes urnas, y los Peces con sus escamas de diamantes... Los planetas se vían de artificiosa mano con sus insignias; allí estaba Saturno comiéndose los hijos, Júpiter con su rayo, Marte con su framea o lanza, el Sol en su carro de oro, Venus con sus palomas, Mercurio con su caduceo, y la Luna con sus tres formas.

En el romance marcado por Méndez Plancarte con el número 25 (p. 76), se refiere Sor Juana a cosas parecidas:

Ya al León dejáis vencido
ya al Toro dejáis sujeto,
ya al Cáncer sin la ponzoña
y al Escorpión sin veneno.
Sin flechas al Sagitario,
hollado de Aries el cuello;
a Géminis, envidioso,
y a Acuario dejáis sediento.
Enamorada a la Virgen,
a los Peces dejáis presos;
al Capricornio rendido,
y a Libra inclinado el peso.

Continuando con la relación del libro V de *La Arcadia,* hallamos, en medio de una naturaleza colorida y farragosa, un templo de estilo

griego donde se enseñan las ciencias humanas. En la primera sala encuentran los pastores a la doncella que enseña gramática:

Dios dio conocimiento al primer hombre
Por infusión de gracia, pero quiso
Que de las ciencias de diverso nombre
Después el uno al otro diese aviso
Y aunque al principio la doctrina asombre,
Y esté el ingenio como mármol liso,
En él cavan las letras con el curso,
Después facilitando su discurso.

Que recuerdan los versos de Sor Juana del *Sueño* (vv. 600-604):

... la doctrina
con doctos alimentos va esforzando,
y el prolijo, si blando,
continuo curso de la disciplina
robusto le va alientos infundiendo...

Así siguen los «rústicos» de sala en sala oyendo las cátedras de la Lógica:

Cuando el alma consigue las morales
Por las intelectivas, limpia viene,
Que para ver sus partes celestiales
De gran conocimiento se previene.

De la Retórica:

Perderíase el fruto de la ciencia,
De las conversaciones la dulzura,
La persuasión, ejemplo y advertencia,
Con que el útil y honesto se procura.
... ...
Tal vez la historia o la ficción suave
Han de cubrir al vulgo la sentencia
Para estimar la gloria de la ciencia.

Y comienza la cita de Gorgias, Hermágoras y Demóstenes, Marco Tulio, Quintiliano, Símaco, Plinio, Horacio, Salustio, Tito Livio..., como lo hace Sor Juana en algunas de sus composiciones (21).

Siguen los pastores peregrinando por las salas donde se imparten las lecciones de aritmética:

---

(21) Véanse los catálogos de nombres famosos en sus composiciones, por ejemplo en los números 38, 46 y 50.

Punto, minuto, instantes, horas, días,
Meses, años, edad, generaciones,
Siglos y tiempos traigo, cuento y mido;
Sin mí no hay ciencia, la razón divido.

Cuyos versos nos recuerdan vagamente algunos de los que Sor Juana usó en felicitaciones de cumpleaños y en una poesía que hizo «Presentando un reloj de muestra a persona de autoridad y su estimación, le da los buenos días» (núm. 122, p. 255):

admítele, pues no ignoras
que mal las caricias mías
te pudieran dar los días
sin dar primero las Horas...

En el romance número 28, felicitando al primogénito de los virreyes en su segundo año (p. 83), trata tópicos parecidos:

Señor, ya el reloj del cielo,
que a meses mide los siglos,
desde que nacisteis Vos
dos círculos ha cumplido.

Se hallan en el libro citado de *La Arcadia* conocimientos de geometría, de música:

Están todas las cosas naturales
Ligadas en cadena de armonía,
Los elementos y orbes celestiales,
Aunque contrarios en igual porfía:
Euclides, Aristóteles y Tales
A voces dicen la excelencia mía,
Porque sin mí mover no se pudiera
Del universo la voluble esfera.

Con esos versos podrían compararse los de una «letra para cantar» de Sor Juana (es el núm. 8, I, p. 30):

De los Celestiales Ejes
el rápido curso fija,
y en los Elementos cesa
la discordia nunca unida.

Es de notar también la preferencia que mostraba Sor Juana por la palabra «esfera», repetida en muchas de sus poesías y aun dentro de una misma composición más de una vez (22). En el *Sueño* la tiene

(22) En los poemas marcados por Méndez Plancarte con los siguientes números: 64, 78 (2 veces), 80, 122, 124, 208, 213, 215 (2 veces) y 216 *(Sueño)*.

tres veces y en una de ellas, el verso 486: «la máquina *voluble* de la *Esfera*» repite, como vemos, el mismo adjetivo utilizado por Lope.

Continúan los pastores de *La Arcadia* visitando salas donde escuchan lecciones de astrología, de poesía, en octavas y en sonetos, y la cita de líricos, satíricos, epigramistas, elegíacos, cómicos, heroicos, trágicos, épicos, físicos, matemáticos, mimógrafos..., y encuentran a la Fama sentada en una piedra a cuyo alrededor pasan ríos que traen a la mente de Lope de Vega los nombres de muchos poetas. Para que el recuerdo de Garcilaso de la Vega sea mayor, el pastor Anfriso no sólo se siente curado, sino que, «escogiendo por sujeto las alabanzas del famoso duque de Alba don Fernando y el nacimiento de su heroico nieto..., se siente arrebatado de un furor poético (como Platón dijo, que no por arte, sino movidos de un divino aliento, cantaban los poetas estos preclaros versos, llenos de deidad y ajenos de sí mesmos, que Aristóteles y Cicerón llamaban furia)..., cantó así...» (23). Y comienzan una larga serie de tercetos en alabanza de la casa de Alba como los versos dedicados a lo mismo en la *Egloga II*.

Al continuar nuestro recorrido, en la investigación de temas «científicos» a través del Renacimiento, el siguiente poeta que nos encontramos es Bocángel (24). En la «Representación, real y festiva máscara...», además de la Fama y Apolo, aparece Palas como representante de la ciencia (II, pp. 172, 181, 197):

Pal.: *Como â la Ciencia mia*
no ay oculto misterio, no ay secreto,

... ...

Pal.: *Ayuda, Apolo, este intento.*

Apol.: *Con tu autoridad yo sobro.*

Pal.: *Bueno es sobrar, quando el mundo*
no tiene mas de vn Apolo.

... ...

Pal.: *Yo que Cientificamente*
de estos globos niuelados,
mensuro y cuento los grados,
que ay del Ocaso al Oriente.

Salazar y Torres muestra escaso interés por la ciencia, mas veamos una muestra de su «Discurso tercero, Estación tercera, de la Tarde», donde dice de Apolo (p. 224):

(23) *BAE*, t. 38, pp. 130-133.

(24) Utilizo para Bocángel la edición de Rafael Benítez Claros (2 tomos): *Obras de don Gabriel Bocángel y Unzueta*, Madrid, 1946.

Eton, casi la lanza le quebraba,
... ...
El dios, por sosegar su orgullo fiero:
Que, como es de las ciencias presidente...

Y en «Estación cuarta, de la Noche discurso cuarto» (p. 226) (25):

Lloraba la luna, en vez de lágrimas, centellas,
Que en confusos borrones, como estrellas
Las hallará el curioso si las mira,
O por un telescopio o longomira;
Porque afirman que el cuerpo es habitable,
Con juicio loco y tema irrefragable,
Demócrito, Anaxágoras, Luciano,
Angelo Policiano
Pitágoras con todos sus secuaces...

Vemos, pues, que por poca atención que se le dedicara en la poesía española al aspecto científico, hay algunas muestras de esta preocupación; mayormente científica, como hemos visto en el caso de Fray Canales; mezclada con lo filosófico y altamente poética en el de Fray Luis. Lope presenta la preocupación científica más señalada antes de la poetisa, y tienen en común algunos tópicos que se han indicado. En la tradición poética del Siglo de Oro, anterior al *Sueño,* se hallan el fondo aristotélico-escolástico, el vuelo inquisitivo hacia lo alto con la desilusión consiguiente y la preocupación científica en forma difusa, que aparecerán en el poema de la sabia monjita de la Nueva España. El *Sueño,* único poema mayor (casi mil versos) de este tipo escrito en español, no solamente nos ofrece todo eso; la base misma del poema la constituye la gran aventura epistemológica, según Aristóteles, de todo hombre: «Todos los seres humanos tienden por naturaleza al saber» (26). Al despertar de su sueño de comprensión universal, Sor Juana nos revela no sólo el convencimiento de la imposibilidad que tal empresa significa, sino que, en el último verso, con el uso del pronombre y el participio en femenino, quiere destacar su condición de mujer y de ser pensante:

... quedando a luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta.

GEORGINA SABAT DE RIVERS (Western Maryland College. Dep. of Modern Languages. Westminster MD. 21157. USA).

---

(25) Recordamos que esta parte pertenece al continuador de estas silvas: Juan de Vera Tasis y Villarroel, según nota en la p. 226 de la obra que usamos para Agustín de Salazar y Torres: «Poesías», *BAE,* t. 42 (véase Castro), pp. 216-230.
(26) Véase el trabajo citado de Gaos.

CREACION Y CRITICA EN CASTILLO-PUCHE

La voz del escritor sincero en el mundo de hoy —tanto en los países socialistas o capitalistas— es una voz disidente y crítica; su espíritu subversivo erosiona los tinglados anticuados de instituciones, teologías y metafísicas obsoletas. El escritor se enfrenta con el dilema de ser simultaneamente testigo de su época y crear una obra artística. Esto lo ha comprendido y lo vive con enorme honradez Castillo-Puche; su literatura es crítica de dos maneras: como crítica social y como creación verbal. El valor de su obra reside en su fidelidad a una doble exigencia: la social y la artística.

La obra de Castillo-Puche pone en entredicho la realidad del mundo y del ser humano por medio de su lenguaje; corroe nuestras certidumbres sociales, metafísicas y lingüísticas. En ninguna novela es esto tan evidente como en su última, *Jeremías el anarquista* (1) segunda parte de la trilogía *El cíngulo.*

La trilogía presenta una problemática religiosa; es una revisión del catolicismo español y del sacerdocio católico como confrontación y contienda del hombre con su vocación. Castillo-Puche explora el sacerdocio católico como fracaso e impotencia, porque cree que la crisis actual de la Iglesia acaso manifiesta la imposibilidad de un sacerdocio sin la aceptación del fracaso humano; según el autor aquí reside «el secreto del ministerio, porque también Cristo fue un fracasado, el gran fracasado desde el punto de vista humano. Quizás eso nos quiso enseñar y sobre todo a sus ministros» (2).

Como ovejas al matadero, la primera parte de la trilogía con una intención revisionaista del individuo frente a imposiciones eclesiásticas, examinaba el proceso de formación educativo en el seminario español anteconciliar; desarrollaba el conflicto de la carne frente al imperativo sacerdotal de la castidad en la naturaleza vigorosamente sexualizada de Alfredo; anticipaba también, vistas las premisas, la colisión en el sacerdocio de Ramiro, Fulgencio y Cosme en la violencia de la guerra civil (estamos en Murcia en el verano de 1936).

La acción de *Jeremías* se sitúa en Nueva York a treinta y tantos años de distancia temporal de *Como ovejas;* la peripecia gira en torno

---

(1) «La tercera novela de la trilogía, aunque puede todavía sufrir modificaciones, será la culminación de esta trilogía revisiva de la Iglesia; tendrá lugar en el *teatro romano,* en torno al Vaticano; será el choque entre la Iglesia oficial y la que se perfila en el futuro, una Iglesia viva y primitiva a la vez; expondrá el conflicto del mundo que fenece con sus fórmulas viejas y su hipocresía frente al mundo nuevo que se lanza al camino con la guitarra al hombro cantando el Evangelio desnudo; una renovación de la Iglesia Primitiva, una nueva Edad Antigua de la Iglesia lista para sufrir la controversia y el escándalo purificador»; esto ha dicho Castillo-Puche en conversación personal con la autora del presente ensayo.

(2) Anne Leroux: «El "Jeremías" de José Luis Castillo-Puche», *ABC* (13 julio, 1975), p. 23.

a una operación terrorista: el secuestro fallido de una alta personalidad vaticana —el «monsignore» observador en la ONU— para conmover la opinión mundial sobre determinadas realidades españolas (3), pero la peripecia es accesoria a la novela.

Jeremías continúa la trayectoria dinámica religiosa y conflictiva de *Como ovejas* circunscrita en una dialéctica de signo trascendente. Castillo-Puche prosigue su revisón a fondo de las actitudes del catolicismo español revelando los riesgos de nuestras convicciones; revela también la pugna entre la libertad íntima individual y las exigencias eclesiásticas (contrato sagrado, la lealtad a la vocación del sacerdocio) y las imposiciones sociales. *Jeremías* es en cierta forma un exabrupto jeremíaco sobre la desintegración, la desbandada, la deserción casi en masa que ocurre en el clero español y es atrozmente evidente en Nueva York y otras grandes ciudades de América donde van a parar con sus huesos los «curas liberados».

En *Jeremías* se nos da cuenta de los cuatro ordenados, protagonistas de la primera parte. Cosme, un homosexual, ordenado sólo en la periferia de su ser en evidente degradación de su compromiso sacerdotal, concluye trágicamente; sabemos su destino a través del nivel emocional de Fulgencio, el sólo sobreviviente del grupo: «El caso de Cosme, Dios haya tenido piedad de él, fue muy desdichado y yo, por ahora, prefiero no hablar de él... Cosme con su ambigua condición, muy pronto dio señales inequívocas de que el vicio incorregible había hecho presa en él, con escándalo para todos» (4). Alfredo, el ordenado onanista que enloqueció en el momento de su consagración, tuvo un papel exaltado en el ejército republicano; se le designaba con el apelativo del «cura loco»; abogaba un credo político-religioso marxista-evangélico. Ramiro pereció a manos de las turbas enfurecidas, que asaltaron el convento de monjas del cual era capellán. El asalto lo provocó una monjita —Sor María de la Santísima Trinidad— con su repicar de campanas en los días primeros de la guerra civil. Siempre a través del nivel emocional de Fulgencio, se presenta un admirable análisis de la historia y la perturbación psíquica, del falso místico. Sor María muestra todos los síntomas de la sobreexcitación y el agotamiento nerviosos de ciertas formas epileptoides. La vida conventual y la admiración velada de la comunidad intensifica su estado morboso, la razón enferma, la debilidad nerviosa de su pobre cuerpo empobrecido y enervado; se desenmascara agudamente la presunción vanidosa y la férrea voluntad de dominio de la monjita en sus actos extremos

---

(3) Florencio Martínez Ruiz: «J. L. Castillo-Puche: nueva (y estimulante) lectura del esperpento», *La Estafeta Literaria*, núm. 575, Madrid, 1 de noviembre de 1975, p. 2.227.

(4) Ediciones Destino: Barcelona, 1975; p. 238.

de abnegación, desprendimiento y renuncia de sí misma; es evidente que sus manifestaciones sublimes tienen una raíz profundamente patológica, y que siente Sor María verdadera fruición voluptuosa en hacerse violencia por exigencias excesivas en su propia carne (5).

Jeremías es un personaje característico en la obra de Castillo-Puche; es un alma amplia, que puede correr, extraviarse y errar al límite, y que se precipita en el azar; alma que huye de sí misma y viene al encuentro de sí misma en extensos círculos, alma en elevación y descenso, flujo y reflujo, caminante brava y paciente, impaciente de su propia liberación, contempladora de su gran dolor, porque para las criaturas literarias de Castillo-Puche el dolor más profundo es el dolor humano y donde se muestra la mayor y mejor fuerza del hombre; la mejor parte del hombre es su dolor y su lucha. Jeremías como los mejores protagonistas de Castillo-Puche es un desarraigado, un vagabundo, que lleva sobre sus hombros la carga pesada de sus dudas, de su problemática existencial, de todo lo que hay en el hombre de fragmentario y de enigmático, que busca desesperadamente el camino que le conduzca hacia él mismo, que sigue la voz de la rebeldía que le lleva hacia sí mismo, al encuentro y al reconocimiento de sí mismo, pero que le convierte en un extraño entre los demás hombres.

El nombre, Jeremías, es simbólico; según Castillo-Puche todo profeta es siempre un anarquista, porque en toda iluminación del porvenir hay un intento de derribo del presente. Además el profeta Jeremías de la tradición bíblica no fue un figurón plañidero, sino un espíritu insumiso de palabra iconoclasta y ardiente (6); de manera similar Jeremías, el anarquista de Castillo-Puche «es un vómito, un revulsivo, que en el propio fracaso encuentra la medida del fracaso de los demás» (7).

Jeremías ha luchado en la guerra civil de España por un ideal de libertad al que continúa fiel; ahora le hallamos en Estados Unidos

---

(5) El falso misticismo interesó a la novela realista española del siglo XIX; hablaron de este fenómeno con especial interés Palacio Valdés, y sobre todo Clarín en *La Regenta.* Nietzsche en *El Anticristo* —libro que lleva consigo Jeremías— se ocupa del misticismo en general; el ascetismo, la humildad, la santidad del místico —nos dice— es en el fondo vanidad enorme, tortura de sí mismo y mofa de su naturaleza humana; este *spernere et sperni,* a que han dado tanta importancia las religiones es esencialmente un grado de altísima vanidad, y toda la moral del sermón de la montaña se halla en este caso; una excitación extraordinaria, provocada como alivio del *tedium vitae* empuja al hombre a desear lo grande, lo violento, lo monstruoso y es entonces cuando descubre, que su propio sacrificio, su autolaceración, le producen enorme satisfacción. En la renuncia de sí mismo —analiza el psicólogo sutilísimo, que hay en Nietzsche— existe grandeza, que ha sido inculcada a la humanidad por largo hábito; el símbolo más fuerte, más eficaz de tal grandeza es para Nietzsche una divinidad que se ofreció a sí misma en sacrificio.

(6) Anne Leroux.

(7) *Ibidem.*

complicado en una acción revolucionaria en un papel subalterno: la presión del grupo revolucionario —que le niega inteligencia directora— le empuja a supeditarse a un traidor, al ex sacerdote Justo. Jeremías es consciente de que se ha convertido en un instrumento accesorio y de que existe en una función intermedia e ineficaz sin posible comunicación con los mismos miembros del grupo. El relato en primera persona del protagonista nace del hondo rencor de haberse dejado engañar por Justo, a pesar de presentir su traición (8). Jeremías escribe los hechos del atentado frustrado en la cárcel de Nueva York, y la novela nos anticipa una sangrienta ironía: los presos de la cárcel asesinarán a Jeremías, considerándolo erróneamente un confidente de la policía; es ésta la consecuencia última de la imposibilidad de Jeremías de establecer comunicación con los demás hombres. Jeremías —y de aquí su *pathos*— es un ingenuo, un iluso que se sacrifica estérilmente.

Jeremías no ha sido nunca sacerdote; es su ideología la que lleva a asociarse con sacerdotes, que se hallan en una fase de enajenación pseudoanarquista. En la novela de Castillo-Puche el sacerdote está marcado indeleblemente por el sacerdocio; es decir, el sacerdote católico no puede dejar de serlo, *no puede liberarse* de su antiguo ministerio; al mismo tiempo así como ha traicionado su antigua profesión de fe, así traicionará su nuevo credo político, el anarquismo. Castillo-Puche plantea la anarquía sacerdotal dentro del apostolado concreto; presenta una subversión total de los valores religiosos, la duda íntima se proyecta en la búsqueda de libertad; es el clérigo el hombre más propicio para el anarquismo, al perder la fe religiosa y rechazar el dogmatismo incondicional de la Iglesia, se vuelve escéptico, vengativo, demoledor; reacciona con profundo resentimiento ante una sociedad,

---

(8) Justo tiene el carácter simbólico de los sacerdotes de la novelística de Castillo-Puche como apunto más adelante. Justo, que aparece sólo a través del nivel emocional de Jeremías de su narrativa confesional y apasionada responde muy bien al análisis que del sacerdote nos hace *El Anticristo,* libro que significativamente Jeremías lleva consigo y lee constantemente; lo que Nietzsche nos dice en esta obra del sacerdote bien pudiera decirlo Jeremías, a quien en manera alguna debemos identificar con Castillo-Puche: «Mientras el sacerdote, este negador, detractor y envenenador profesional de la vida, sea tenido por un tipo humano superior, no hay respuesta a la pregunta: ¿qué es verdad? Se ha puesto la verdad patas arriba si el abogado consciente de la nada y de la negación es tenido por el representante de la "verdad"... Yo combato este instinto de teólogo; he encontrado su rastro en todas partes. Quien tiene en las venas sangre de teólogo adopta desde el principio una actitud *torcida* y *mendaz ante todas las cosas... cerrar los ojos de una vez por todas ante sí* mismo, para no sufrir el aspecto de una falsía incurable... es la modalidad más difundida, la propiamente *solapada,* de la *falsía.* Lo que un teólogo siente como verdadero no puede por menos de ser falso; casi pudiera decirse que se trata de un criterio de la verdad. Su más soterrado instinto de conservación prohíbe que la realidad sea verdadera, ni siquiera pueda manifestarse en punto alguno» (Biblioteca Edaf-bolsillo; Madrid, 1975, pp. 26-28); «Día llegará, lo prometo, en que se lo [al sacerdote] reputará el tipo humano más mendaz e indecente...» (*Ibíd.,* p. 204).

que tolera la supercheria; él mismo se siente perpetrador y víctima de la supercheria y el engaño; se ha convertido en un inadaptado, extranjero en todas partes y se pregunta el sentido de su nueva libertad mientras se consume en su llama de rebeldía; su circunstancia vital es precaria y sin alternativa ni solución; aspira a un ideal político-social y su indisciplina y vacilación ideológicas le hacen fluctuar entre el liderazgo político y la delación. Se comprende la atracción del ex clérigo por el anarquismo (9); hay definida afinidad entre el anarquista y el ex clérigo; ambos son tipos humanos conflictivos, desgarrados íntimamente, en pugna con ellos mismos y con la sociedad a la que quieren reformar.

En la novela de Castillo-Puche el anarquista no es hombre de consigna y programa, que se adhiere a una disciplina (10); es un impulsivo, que opera sobre la marcha en proceso constante de fermentación, de ebullición; dentro del partido tiene amplio margen para la espontaneidad y la acción individual y el libre examen; no opera con un plan rígidamente estructurado, y en él, actitud y acción son susceptibles de cambios por causas puramente afectivas, emocionales. *Jeremías* plantea inicialmente la anarquía sacerdotal dentro del apostolado concreto en la subversión total de los valores religiosos del catolicismo español, aunque no plantea la apostasía de su ortodoxia.

---

(9) En *El Anticristo* se nos dice que el sacerdote y el anarquista son ambos tipos decadentes como lo son también el cristiano y el anarquista: «Trazando un paralelo entre el *cristiano* y el *anarquista*, puede verse que su propósito, su instinto está orientado exclusivamente hacia la destrucción (p. 102); «El cristiano y el anarquista son *décadents*, incapaces de hacer otra cosa que disolver, emponzoñar, depauperar, desvitalizar» (p. 103); «El anarquista, como portavoz de capas *décadents* de la sociedad, reivindica con hermosa indignación "justicia" e "igualdad de derechos", se halla bajo la presión de su ignorancia, no sabe comprender *por qué* sufre y, en definitiva, es pobre en vida...» (p. 188).

(10) El anarquista español —y Castillo-Puche continúa esta trayectoria en su novela— es de gran fuerza expresiva literaria; la tradición anarquista en España va desde el panfleto, el sarcasmo caricaturesco y la proclama crítica hasta el manifiesto doctrinario utópico en su intento de crear una explicación racional, una tesis de su rebeldía destructiva; cree que todas las coacciones de la sociedad y la Iglesia pueden vencerse y alcanzar un reino liberado. Tiene este anarquismo también una parte constructiva profundamente idealista de carácter cristiano ¿quién lo duda? Aspira a una sociedad justa y armoniosa donde prevalezca la completa generosidad de corazón y libertad de espíritu; es la ciudad cristiana de Dios, la palingenesia, que corresponde a la ciudad laica perfecta, la expresión más poética y elevada del progreso humano. Baroja —maestro y amigo de Castillo-Puche— planteó en *Aurora Roja* el sueño anarquista de justicia y dicha universales. La parábola del anarquismo como una religión de carácter cristiano es evidente en la obra. Cristianismo y anarquismo participan de la misma idiosincrasia sentimental y en su forma más pura son la protesta de las clases despreciadas, de los exaltados y de los hambrientos. La rebeldía anarquista para Baroja tiene un sentido moral; es el altruismo, la bondad y la libertad de conciencia frente a la ley, el dogma y la imposición interior; Baroja y Castillo-Puche rechazan, pues, la interpretación nietzschana que ve en el cristiano y en el anarquista el «placer de lanzar diatribas en nombre de todos los pobres diablos, ya que proporciona una pequeña embriaguez de poder» *(El Anticristo*, p. 188).El espíritu que inspira la revolución es el del rencor y la venganza para Nietzsche. *(Ibid.*, 102, 103, 188).

En *El cíngulo* y *Jeremías* el sacerdote es profundamente simbólico, aun si semeja vertido de la realidad por su individualidad agónica y atormentada intensamente diferenciada; es un arquetipo que encuadra la crítica del sacerdocio a la interrogante: *¿Por qué soy sacerdote?* En la pregunta late un espíritu reformista que brota del sentimiento de frustración, de fracaso, de insubordinación y reproche ante su destino humano.

No sería exacto definir a Castillo-Puche como novelista católico; no hay apologética en su obra, ni problemática de fe o gracia; plantea siempre un problema humano, el choque del hombre con lo religioso, que se resuelve a veces negativamente desde el punto de vista católico; esto lo ha señalado ya sagazmente Sobejano:

> ... las novelas de Castillo-Puche pueden calificarse, si acaso, de «religiosas», pero no de «católicas». En propiedad sería más justo calificarlas de «existenciales» siempre que se precise que el sentimiento existencial presente en todas estas novelas arranca de una actitud moral (exploración del modo de conducta más auténtico) y no de posiciones intelectuales o filosóficas (11).

En Castillo-Puche el tema religioso, como dimensión esencial del ser humano, está vinculado a la indagación de autenticidad, al anhelo de vivir la existencia con sinceridad. La preocupación religiosa en su obra es consustancial en todo hombre, y su intento es precisamente *elucidar* tal problemática religiosa sin catequesis ni didáctica, con la objetividad inclemente del testimonio descarnado.

La literatura de Castillo-Puche es una profesión de fe; emerge de su espíritu profundamente religioso, y precisamente por ello acaso debamos definir a este autor como religioso y *ergo* polémico y controversial. Ya nos dice Kierkegaard: «El autor esencialmente religioso es siempre polémico» (12).

Como ovejas al matadero y *Jeremías* se hallan dentro de la trayectoria de problemática religiosa de la obra total de su autor, pero son —sobre todo *Jeremías*— obra más densa, más perfecta, más importante (13).

Ya la crítica ha señalado en *El cíngulo* —(es decir, en las dos primeras partes de la trilogía)— la madurez definitiva de su creador; la

---

(11) *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, páginas 188-196).

(12) *Mi punto de vista,* Madrid, Aguilar, 1972, p. 80.

(13) Véase la certera reseña de Antonio Valencia sobre *Como ovejas* en «El sacerdote drama y problema», *Arriba* (18 agosto, 1972), p. 7.

reelaboración del problema religioso, que no rebasaba en otras obras el plano individual del protagonista, se eleva a un nivel sinfónico-épico (14).

Como ovejas al matadero mostraba ya una cuidada construcción con sus retrocesos en el tiempo, sus monólogos interiores, su prosa implacable y obsesionada; representaba un progreso formal definitivo en relación a su obra anterior; *Jeremías* muestra aún más trabajados técnica y lenguaje. El relato en primera persona del protagonista logra intensas y obsesivas gamas alucinantes de efecto caótico en su orquestación fantasmagórica y desbordante; el tono confesional y apasionado refleja la existencia del anarquista español Jeremías con su complejidad y ambivalencias; despliega la novela en expresión verbal perfectamente conseguida las facetas del mundo intrincado donde deambula el personaje (sentimental, político, religioso). La fobia antirreligiosa de Jeremías es una forma de obsesión religiosa, que su verborrea monománica y disolvente convoca caricaturesca, y esperpéntica. La religión se ha convertido en la enemiga, en la herida en el costado de Jeremías; pero religión y antirreligión no son antagónicas en el anarquista; su ateísmo no es frío, racionalista; es un ateísmo amargo y trágico, que niega la religión con la misma exaltación, que una fe ardiente la afirma. La blasfemia de Jeremías brota de una rebeldía deísta, que intenta exterminar la idea de Dios; su enconamiento antirreligioso nace de su drama religioso, de la visión de un universo atormentado, preñado de misterios, desgarrado en su ambigüedad esencial, que corroe sus certidumbres y pone en tela de juicio la realidad y el ser. El lenguaje de *Jeremías* es profundamente subversivo en dos planos, como crítica social (15) y como creación verbal al poner en entredicho la realidad del mundo y del hombre. *Jeremías* es, pues, una novela muy moderna en técnica y lenguaje; es una novela caótica en el sentido que diría Lukacs de *totalidad creada,* de caos en proceso revelador y develador, que convoca una época como la nuestra, esencialmente iconoclasta y de transmutación de valores, de ruptura y disensión.—*MARIA EMBEITA (Sweet Briar College. Sweet Briar, Va. 24595. USA).*

---

(14) Gemma Roberts: «Autor dice su Verdad en "Como Ovejas al Matadero"», *El Diario, La Prensa,* New York, 12 junio 1972, p. 19; Santiago García Díez, «El cíngulo», *Reseña,* número 50, diciembre 1971, pp. 598-599.

(15) Castillo-Puche no es un escritor estetizante en el sentido de hallarse preocupado únicamente en *el arte por el arte.* La dimensión social es importantísima en toda su obra y está presente siempre en ella. No estamos de acuerdo con la crítica que no ha visto esta dimensión social como Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela actual* (Madrid, *Cuadernos para el Diálogo,* 1972), p. 101. El verdadero escritor religioso es polémico y controversial —como afirmábamos anteriormente— y mira su tiempo, su mundo con ojos escrutadores y subversivos, demoledores de ídolos de falsos valores.

Sección bibliográfica

VICENTE ALEIXANDRE: *Antología total* (selección y prólogo de Pere Gimferrer), Seix Barral, Barcelona, 1975.

Terminada de imprimir, según el colofón, en diciembre de 1975, ha comenzado a circular en febrero de 1976 esta *Antología* de Vicente Aleixandre, que hace honor a su título. Es, en efecto, la más amplia y completa de cuantas se han realizado, la más abarcadora: desde *Ambito,* el libro inicial de 1924-1927, hasta *Diálogos del conocimiento,* escrito en el lapso 1966 a 1973 y editado en 1974. En tomo de más de cuatrocientas páginas, el seleccionador y prologuista —Pere Gimferrer— ha escogido casi la mitad de la producción poética aleixandrina; exactamente, el 46 por 100 en número de poemas. Se representan los doce libros del autor más el conjunto de *Poemas varios,* y en ocho de ellos se toma la mitad o más de sus índices. No hay duda, pues, de que hoy por hoy estamos ante el volumen que, de no poseer las *Obras completas,* mejor puede dar al lector idea de este importante nombre, uno de los mayores de la poesía castellana.

La obra de Aleixandre se abre con un libro de extraordinaria pureza lírica. No es un libro madrugador. Sabemos por su biografía que Aleixandre no fue un poeta precoz, más bien fue levemente tardío, puesto que comienza a escribir *Ambito* con veintiséis años. Por eso me parece a mí que tiene mucha importancia el poema «Adolescencia» —uno de los más deliciosos del libro, por otra parte—, que supone casi una elegía de lo juvenil: ese estado vital que tanto va a ser exaltado en la obra siguiente. De aquí que se eche de menos en la selección de esta antología, que escoge trece piezas de las treinta y cinco que constituyen el libro inaugural. También se echa de menos el poema «Cruzada», por su singularidad y novedad hoy, al cabo de casi cincuenta años, de dos poemas entrelazados, dando pie a dos, y aun a tres, lecturas distintas. Personalmente, encuentro asimismo esencial el poema «La fuente (Ingres)», porque revela, desde las primeras manifestaciones, cuánto hay de *visual* en la poesía aleixandrina, cuántas

de sus imágenes aparentemente más complicadas se comprenden mirando. Pero es claro que no se trata de rehacer un nuevo índice para el volumen antológico comentado. Lo importante es integrar, ya a esta altura del tiempo, esta primera entrega en el conjunto orgánico de la obra. Ante la violenta irrupción surrealista de *Pasión de la tierra* —el segundo libro— y de *Espadas como labios* —el tercero—, *Ambito* quedó un poco relegado por la crítica, pero resulta obvio que en un gran poeta nada es enteramente superfluo ni marginal. Con todo, *Ambito* no dejó nunca de interesar a los poetas jóvenes, como prueba que fuese un joven de poco más de veinte años —Juan Guerrero Zamora— el editor, en 1950, de la segunda edición.

Por otras razones, cabe decir algo parecido de *Pasión de la tierra.* Su aparición, retrasada y alejada hasta 1935 y en Méjico, lo hacen prácticamente desconocido en España hasta 1946. A los dieciocho años de su redacción, el autor incluso creyó necesario precederlo de una nota explicativa, donde pudo leerse: «La técnica con que entrañablemente nació este libro le hace un favor y un grave disfavor.» ¿Qué técnica es esa que a un tiempo favorece y perjudica al libro, según Aleixandre? En 1928 el clima surrealista se respira ampliamente, no sólo en Francia, aquí mismo, en España, sin que esta nota sea lugar idóneo para traer a colación los datos irrefutables que lo documentan y que ya fueron aducidos por varios críticos —Bodini y Corbalán, por ejemplo, y yo mismo, en mi biografía de Aleixandre—. El autor de *Ambito* cambia de tono y, sobre todo, de técnica expresiva, y entra de lleno en el surrealismo, perseverando a través de otras tres obras —*Espadas como labios, La destrucción o el amor* y *Mundo a solas*— plenamente y, con menor intensidad, en libros posteriores. No sólo es innegable la adscripción de Aleixandre al surrealismo (que algunos traducen, siguiendo a Dámaso Alonso, *superrealismo,* y que don Antonio Machado tradujo *suprarrealismo),* sino que en él alcanza el surrealismo uno de sus más grandes poetas, en cualquier idioma. Aleixandre pensaba —según la nota antes aludida, de 1946— que aquella técnica tornó a «este libro extremoso y difícil» hasta el punto de no poder hablar «más que a limitados grupos de lectores». En la época de aquella segunda edición (primera española) el surrealismo se consideraba por algunos críticos «anacrónico»; así lo calificó, por ejemplo, Leopoldo Panero al prologar el libro *Pisando la dudosa luz del día,* de Camilo José Cela. Por otra parte, se estaba iniciando una poesía de tono realista y de intención testimonial que el propio Aleixandre analizó y definió poco después en su discurso *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955). Pero los años han pasado, y hoy, entre las distintas corrientes poéticas, no falta una juvenil que ha creado

un neosurrealismo (que sea más esteticista que radical, no hace al caso), volviendo comprensiblemente los ojos a la «secuencia irracionalista» de la obra de Aleixandre, lo que no quiere decir que haya sido desatendida ni mucho menos ignorada nunca, pero sí quiere decir que aquellos grupos a los que puede hablar el libro no son tan limitados como el poeta temía en 1946.

Al representar la obra surrealista en prosa de Aleixandre, esta antología no sólo toma once poemas de *Pasión de la tierra,* sino que incluye, como si fueran de su índice, tres poemas más —«Superficie del cansancio», «Reconocimiento» y «Lino en el soplo»—, los cuales, realmente, no le pertenecen, ya que no aparecieron en ninguna de las ediciones del libro. El autor los recogió, indicando que corresponde «al ciclo de *Pasión de la tierra*» (al ciclo, no al índice), en su *Antología de poesía superrealista,* de 1971.

La destrucción o el amor lo mismo puede representarse por un poema que por todos: no cabe selección, porque *La destrucción o el amor* es uno de esos libros impares, una joya de la poesía de todos los tiempos. Está justificado que de los cincuenta y cuatro poemas constitutivos se haya tomado la mayoría (treinta y cuatro), sin duda ante la imposibilidad de tomarlos todos. Algo semejante acontece con *Sombra del paraíso,* el primer libro publicado por Aleixandre después de la guerra civil. *Sombra del paraíso* es el milagro poético de la postguerra: por él, la poesía vuelve a ser hermosa y vuelve a no ser solamente hermosa. No es sólo un libro bellísimo de exaltación nostálgica, una elegía a la inocencia perdida del mundo a través de memorias infantiles. Quien firma esta nota cree que puede preciarse de ser el primero —aunque no siempre se diga— que ha roto la uniformidad de esta interpretación atemporal verdadera, pero ya tópica, de tan importante libro, poniendo en paralelo otra interpretación temporalista, viéndolo como un libro de exilio, acuciado por las realidades históricas que el poeta vivió, las cuales se reflejan y se cantan en esos poemas que, por deslumbrantes, cegaron en los primeros acercamientos. (Me ocupé de este tema ya en mi biografía del poeta, de 1970, y con más detalle en número 1 de la revista *Sagitario,* de la Universidad de Michigan, y en el prólogo a la edición del libro de Aleixandre en la colección Clásicos Castalia). Sobre los poemas llevados a esta antología digamos, ya en el terreno de la transcripción, que hay algunas erratas —por ejemplo, en los poemas *Plenitud del amor* y *Primavera en la tierra*—, seguramente por seguir el tomo de *Obras completas,* que también las presenta. En el poema *Mar del paraíso* se da una utilización curiosa del adverbio *tenuemente,* ya que Aleixandre, en la primera edición y en varias otras, escribió *tenua-*

mente, lo que es posible a partir de las formas anticuadas del adjetivo *tenue,* que admitió primitivamente masculino *tenuo* y femenino *tenua.* Al tomarlo para esta antología, se ha modificado la forma usada por el poeta y se ha empleado la que hoy es habitual.

Aunque anterior a *Sombra del paraíso, Mundo a solas* (1934-36) no apareció editado hasta 1950, y en segunda edición definitiva en 1970. Con él, culmina en la poesía de Aleixandre la visión cósmica desterradora del ser humano. «Humano, nunca nazcas», apostrofará en un poema del libro siguiente, concepción pesimista que se atempera en *Sombra del paraíso,* con la aparición de elementos familiares. Aleixandre supera aquel pesimismo merced a un sentimiento de solidaridad que lleva su poesía hacia la comprensión de la vida y su sentido existencial en *Historia del corazón* —representado aquí por veintitrés piezas— y su concepto de la materia única que se erige en forma humana, en el libro titulado *En un vasto dominio* —representado aquí por veintisiete poemas—. Es de señalar que la antología comentada elude dos piezas singularmente características de esta época de Aleixandre, cuales son «En la plaza» y «El poeta canta por todos». No es ya cuestión de calidad, sino de significación. Así como los demás libros aparecen bien definidos en su tónica a través de los poemas incorporados, *Historia del corazón* se ofrece con una visión parcial, ya que al prescindir de esas dos piezas se reduce a una tesitura existencial, siendo así que el libro se completa con un talante de dimensión social.

Si prescindir de esos dos poemas me parece un error, me parece en cambio un acierto incluir el tan escasamente conocido poema «Funeral», que aparece en las *Obras completas* acogido al apartado de *Poemas varios.* Es no sólo un homenaje a André Bretón, en su muerte, sino un documento esclarecedor respecto a una *voluntad* surrealista por parte de los poetas de la generación del 27.

Los dos últimos libros del poeta: *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento,* se hallan cumplidamente representados para que muestren cómo se insertan en la concepción unitaria de la obra total. Dentro del último, me parece que las piezas más importantes son los poemas titulados «Después de la guerra» y «La sombra», ninguna de las cuales se han tomado, pero mi apreciación es, en este punto, subjetiva.

La obra de Aleixandre, siempre en plena vigencia, con increíble capacidad de iluminación y de suscitaciones desde distintos ángulos de la poesía, encuentra en este volumen —sin perjuicio de lo dicho y de las naturales diferencias de criterio— una síntesis bastante completa.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID).*

UNA PEQUEÑA OBRA MAESTRA BRASILEÑA

La ignorancia casi desdeñosa en la que el lector medio hispanoamericano, inclusive el lector que se llama a sí mismo culto, ha vivido respecto a la literatura brasileña, es tan grande que ha llegado a parecer normal que un escritor del genio de Joaquín María Machado de Assis (1839-1908) esté completamente olvidado fuera de su país. Y, sin embargo, en toda la literatura hispanoamericana del siglo XIX es difícil encontrar obras que puedan compararse con las *Memorias posthumas de Bras Cubas* (1891) o *Dom Casmurro* (1899) del brasileño. A su lado sólo pueden ponerse monumentos como el *Martín Fierro* o toda la obra de José Martí; como prosista, su presencia casi vuelve inexistente a nuestro Ricardo Palma. Machado de Assis tiene todo el derecho de ser llamado un clásico de esta América y es nuestra vergüenza que sea un clásico ignorado. La literatura brasileña contemporánea está mereciendo apenas ahora una aceptable atención, tras largas décadas de indiferencia: a través de traducciones españolas se ha ido conociendo a Guimaraes Rosa, Jorge Amado, Clarice Lispector, Adonais Filho, Dalton Trevisan y otros; a través de antologías, a algunos de sus más importantes poetas. Pero todavía no ha comenzado la exhumación sistemática de la gran literatura brasileña del siglo XIX. Por eso la edición de una obra de Machado de Assis, aunque se trate sólo de un relato perteneciente a una colección de cuentos *(Papéis avulsos,* 1882), es un acontecimiento importante y novedoso. *El alienista* (1) se titula ese texto que ofrece una breve muestra de un talento narrativo excepcional.

El alienista es un impecable modelo del tipo de realismo que cultivaba el maestro brasileño: no precisamente el realismo naturalista, objetivo, pero, con frecuencia, superficial que dominó en su país hasta 1890, sino el realismo que en vez de repetir la realidad, la transfigura y eleva a niveles simbólicos y míticos. La convicción de que las leyes del arte y la vida no son las mismas, y de que la ilusión en realidad que busca la literatura es fruto de artificios y convenciones, es esencial para comprender la profundidad e intensidad del arte del escritor; en eso, el influjo de la novela francesa e inglesa que Machado conocía muy bien (Flaubert, Dickens, Sterne), y de las corrientes simbolista e impresionista en la narrativa y la poesía, fueron también determinantes. Pero los parentescos literarios que pueden establecerse con *El alienista* son múltiples: el primero que se le ocurre al lector es del *Quijote,* por el tema de la locura y la pugna de un hombre con su

(1) Barcelona, Tusquets Editor, 1974, 82 pp.

sociedad (aunque aquí las claves tienen el signo invertido), pero el texto también evoca la sátira sangrienta y a la vez imperturbable de un Swift y el estudio sobre la estupidez y el absurdo humano de *Bouvard et Pecuchet,* de Flaubert.

El relato se centra en un personaje de nombre altisonante y actitud prosopopéyica: el doctor Simón Bacamarte. Ya en las primeras líneas nos damos cuenta de que esa solemnidad es cómica: el médico explica su matrimonio con una mujer «ni bonita ni simpática», diciendo que «doña Evarista reunía condiciones fisiológicas y anatómicas de primer orden: digería con facilidad, dormía regularmente, tenía buen pulso y excelente vista. Era, pues, apta para darle hijos robustos, sanos e inteligentes» (p. 17). Los hijos, sin embargo, no llegan para el matrimonio y eso impulsa a Simón al estudio absorbente de la ciencia médica. Pronto descubre una horrible carencia, un peligrosísimo olvido en Itaguaí, su pueblo: no hay una casa de locos, nadie se ocupa de la patología mental. El protagonista decide subsanar esa deficiencia y funda un asilo que se llama la Casa Verde. En este caso, el remedio no sólo es peor que la enfermedad, sino que *fomenta* la enfermedad: la Casa Verde crea su propia dinámica y exige que los locos sean cada vez más numerosos. En verdad, ¿quién en el pueblo puede afirmar que *no* está loco? Para curarlos de tan insidioso mal, Bacamarte convierte a todos en locos, en una progresión grotesca, fatal; el rigor de la ciencia se convierte en una amenaza: «El terror se acentúó. No se sabía quién estaba sano ni quién estaba loco. Las mujeres, cuando salían los maridos, mandaban encender una lamparilla a la Virgen; y no todos los maridos eran valientes, algunos no salían sin uno o dos criados. Positivamente, era el terror. El que podía emigraba» (página 44).

El pavor estimula una rebelión popular, que dirige el barbero Porfirio, cuyo objetivo es destruir la Casa Verde. Lo irónico, lo sorprendente, es que la rebelión triunfante, una vez convertida en nuevo Gobierno, no logra vencer el poder del establecimiento médico. Además, la lucha ha sido cruenta, ha habido muertos y heridos, violencia y traiciones: ¿qué mejor prueba de que el gobierno también está loco, de que la Casa Verde es más necesaria que nunca? El fanatismo seudocientífico de Bacamarte convierte el asunto político en un caso clínico. Este *crescendo* de distorsiones, este vertiginoso juego de apariencias y realidades, llega a un límite extremo: el médico interna a su propia esposa.

Después de eso el autor nos reserva todavía dos apoteosis, ambas inesperadas y tragicómicas. Siempre consecuente con la búsqueda de

la verdad, Bacamarte saca una conclusión extraviada y a la vez inevitable tras el terror que ha desatado: los locos *son* los cuerdos, los forzados inquilinos de la Casa Verde deben salir libres y, en cambio, el resto de ciudadanos de Itaguaí debe ser inmediatamente recluido. El orden que ocuparán éstos en el asilo se basa en el rasgo que mejor manifiesta su normalidad: «Se hizo una galería de modestos, es decir, los locos en los que predominaba esta perfección moral; otra de tolerantes, otra de verídicos, otra de leales, otra de magnánimos, otra de sagaces, otra de sinceros, etc.» (p. 75). La mordacidad crítica con la que Machado contempla el mundo de los hombres es terriblemente precisa: nos está diciendo que los fundamentos en los que se apoya nuestra idea del bien, de la salud moral, de la ciencia, son irremediablemente subjetivos y oscilantes; la realidad es lo que *cada uno* cree es la realidad, lo que se considera correcto o aceptable es lo que se corresponde con una ética privada, llamamos error a todo lo que no coincide con nuestro pensamiento, etc. La peor forma de la locura es, pues, la que rige el mundo de la razón; nuestra lógica es nuestra manifestación más delirante. En eso consiste el sarcástico descubrimiento de Bacamarte: «Cada belleza moral o mental era atacada en el punto en que la perfección parecía más sólida; y el efecto era seguro. ¡No siempre lo era!» (p. 78). Finalmente —y ésta es la segunda apoteosis del relato—, después de haber curado a todos los «locos» y haber vaciado la Casa Verde, el médico, seguro de su «perfecto equilibrio mental y moral» (pues ha establecido el de los otros) alcanza la más difícil verdad: reconocer que él, por lo tanto, también está loco.

La tensión y la economía de la estructura, la sabia alternancia de efectos hilarantes, desenlaces imprevistos y elementos de suspenso, el enorme poder alusivo de la fábula, son virtudes realmente admirables de *El alienista*. Pero lo que, sin duda, constituye el primer factor de su perfección es el hallazgo del tono: la voz del autor se escuda tras una prosa que nunca cede un ápice en el delicado control que debe mantener para que los hechos objetivos se vayan desajustando progresivamente de su respectiva significación moral, hasta su total inversión. Usando una técnica central —la hipérbole cómica—, Machado de Assis llega a mostrarnos que, literalmente, el mundo está al revés; o mejor, que *es* su revés. Las reglas de ese juego que llamamos ficción, son implacables: el autor nos hace ver lo que sus personajes no pueden ver, nosotros sabemos precisamente lo que ellos deberían saber —y eso hace fascinantes sus destinos y aleccionadora la parábola—. Entre ellos y nosotros, sutilmente, se han interpuesto los velos de la impavidez, el sarcasmo y la ambigüedad. Recuerdo aho-

ra que Alfonso Reyes definió la literatura con el título de una obra de Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa. El alienista,* justamente, trata de (o encarna) esa verdad.—*JOSE MIGUEL OVIEDO (Los Pinos, 1203. Residencial «San Felipe». LIMA-11, Perú).*

EL PENSAMIENTO PREPLATONICO

En los orígenes, el pensamiento humano únicamente abarca lo concreto. Aunque la filosofía tenga un precedente inmediato: la magia, ésta lo que en realidad hace es posponer las respuestas al trasladarlas a una dimensión irracional. Solamente, cuando el hombre comienza a plantearse lo inmediato como real, la naturaleza en sí regida por sus propias leyes, la *physis* como concepto, se hace posible la especulación. No es de extrañar que lo primero que le asombre sea su propio mundo, la naturaleza. «Aquel modo de ser —escribe Antonio Escohotado (*)— que se forma a partir de su propia sustancia y produciendo se produce, la fuente de todas las cosas espontáneas, el vivo engendrar cuya fecundidad emerge de sí mismo, esto se indica al mentar la *physis.* En su comienzo el saber sólo contempla como absoluto esa fermentación ilimitada, pues únicamente en ella descubre algo capaz de constituir su propia causa y su propia verdad. Pero la naturaleza es también lo heterogéneo, el concepto más impreciso donde todos los contenidos coexisten.» Es a esta naturaleza a la que el filósofo trata de buscarle un sentido, una explicación.

Nos sorprende por su frescura este primer intento por profundizar más allá de lo aparente. En él se encuentran esbozadas todas las grandes corrientes posteriores del pensamiento occidental. Las preguntas fundamentales, el movimiento, el tiempo, el ser, el conocimiento, la esencia, alcanzan en los griegos una primaria respuesta. De la dialéctica acuñada por Heráclito nacerá el embrión que después la servirá a Hegel para fundamentar su concepción idealista del desarrollo de la historia y a Marx para dar una explicación realista al acontecer social contemporáneo. Cuando Parménides funda esa tierra de nadie y de todos que es la ontología, está sentando nada más y nada menos que las bases para toda la metafísica occidental. «La filosofía propiamente dicha —escribe Escohotado— nace cuando la "determinación con conse-

(*) Antonio Escohotado: *De physis a polis. La evolución del pensamiento filosófico griego desde Tales a Sócrates,* Edtorial Anagrama, Barcelona, 1975; 233 pp.

cuencias" *(logos)* se concibe en todo y para todo precisamente como *ser.* Esto es: no a manera de un elemento, una fuerza, una armonía cuantitativa o un Dios, sino exclusivamente como *sustancia ontológica* que implica una normatividad y presenta su específica consecuencia como contenido necesario.»

Al romper los sofistas con el eleatismo y obligarse a filosofar desde las cosas y a dar razón de ellas, consiguen que el pensamiento vuelva a pisar la tierra de lo real. Su trabajo es pedagógico. Además es algo público, dirigido al ciudadano, por lo que tiene una clara tendencia política. La sofística se asentará sobre el concepto de *polis.* Tanto «el hombre es la medida de todas las cosas», de Protágoras, el animal social, el ciudadano, que lleva dentro de sí el parecer de la comunidad, como el escepticismo de Gorgias, encierran una enseñanza realista. La acuñación del concepto *polis* —fruto, como nos muestra Escohotado, de una evolución— supone el acontecimiento más importante en la historia del pensamiento social. Supone también la adquisición del concepto del «nosotros», ya que todos los ciudadanos poseen *nous.* Nunca será valorada suficientemente la actitud de Sócrates, capaz de morir por sus ideas, aunque éstas no fueran ni muy populares ni muy democráticas, no al menos en la línea de Diógenes o Crates, pero sí caracterizadas por su fidelidad a una ética y a una búsqueda de la verdad. Tampoco serán valorados suficientemente los descubrimientos persocráticos, pese a que ésta sea la tarea que se impone Antonio Escohotado, al tratar de mostrárnoslos como base indiscutida de la «razón» occidental.

Más relevante resulta su contribución al esclarecimiento del saber —dentro de las formas astractas de la magnitud— pitagórico, tan poco conocido en los manuales al uso. Una forma de conocimiento, sumamente elaborada pese a su primitivismo, que nos presenta al orden cósmico como un ritmo —matemático o geométrico— en vez de como el mandato de leyes preexistentes. Esta armonía de lo definido y lo indefinido vendrá dada por una clave numérica. Además de expresar una dimensión cuantitativa, encierra, el número, un principio absoluto, una conciencia de unidad «cuyo desarrollo —como escribe Escohotado— lleva consigo la primera *lógica».* Este saber previo, rudimentario, natural, se abre paso a la certeza de que «el cosmos —el descubrimiento es de Filolao— está unitariamente ordenado». El uno se asimila al punto; el dos, a la línea; el tres, a la superficie; el cuatro, al volumen. No es por tanto arbitraria la conexión de geometría y aritmética. Lo indeterminado se convierte con los pitagóricos en el espacio, aquello

que no es, la sustancia, un presentimiento del monoteísmo ontológico que continuará Jenófanes y recogerá Heráclito.

En este punto, Antonio Escohotado roza una cuestión delicada. ¿Quién es anterior, Heráclito o Parménides en la evolución del pensamiento griego? Por tratarse de cohetáneos, el asunto se presenta difícil. La historia, normalmente, ha colocado antes al segundo. Pues bien, Escohotado, invierte los términos, considera a Parménides posterior en esta transición, materialmente fundador de la *ontología*, «porque al fin plantea —escribe— de modo riguroso la cuestión de la *physis*, y de su principio, porque consigue dar expresión exacta a la meta del saber».

La evolución del pensamiento griego, tal como nos la presenta el autor, no resulta muy convincente. Las ideas se propagan como un incendio, de pensador en pensador, sin que exista materia prima incandescente, salvo el pensamiento en sí. Al ser la filosofía una mera abstracción, una superestructura, no puede desenvolverse independientemente de la realidad económica, política y social de su tiempo. Las respuestas humanas siempre están motivadas por alguna necesidad. Es imposible comprender la especulación de un pensador sin conocer al mismo tiempo la coyuntura en que se desenvolvieron sus circunstancias biográficas, cómo transcurría el tiempo sobre las islas griegas. Lo contrario es caer en un idealismo mejor o peor estructurado. El estilo, demasiado oscuro del autor, no consigue tampoco ayudarnos a adquirir una mayor claridad conceptual. La interpretación de las fuentes reviste tal profundidad, que se hace más enrevesada aún que las mismas fuentes.

Antonio Escohotado resultó finalista del III Premio Anagrama de Ensayo el día 15 de diciembre de 1974, ante un jurado compuesto por Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Xavier Rubert de Ventós, Mario Vargas Llosa y el editor Jorge Herralde, sin voto, que entregó el premio a la obra de Sebastián Serrano *Elementos de lingüística matemática.*

Ha publicado con anterioridad: *Marcuse: utopía y razón,* Alianza Editorial, 1972, y *La conciencia infeliz. Ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel,* Revista de Occidente, 1973, que obtuvo el Premio de la *Nueva Crítica.* Desde 1965 a 1972 ha sido profesor de Filosofía, Psicología y Antropología en la Universidad Central.—*AVELINO LUENGO VICENTE (Gravina, 4, 4.º; P. 8. MADRID-4).*

EN TORNO A JUAN GOYTISOLO

La utilidad de recopilar estudios acerca de un autor concreto me parece obvia. Si, como en el caso de la obra de Juan Goytisolo, se ha escrito sobre ella tanto, y por la misma causa, tan disperso, el valor que la suma de una serie de significativos trabajos tendrá, sobre todo para el lector no especialista, es fácilmente imaginable. Si añadimos lo que el intento tiene de dato abierto, a partir de la indagación del crítico, de cara a que el lector pueda sumirse en la lectura del objeto a través del trabajo esclarecedor de aquél, concluiremos que el resultado ha de ser necesariamente positivo.

La selección de los trabajos que componen el volumen que comento (1) ha corrido a cargo de Julián Ríos. En él se recogen estudios en torno a diversos aspectos de la obra narrativa de Juan Goytisolo. El libro se abre con una «Cronología» preparada por el propio novelista, e incluye trabajos de Gonzalo Sobejano, Manuel Durán, Juan Carlos Curutchet, Christian Meerts, Carlos Fuentes, Kessel Schwartz, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy y José María Castellet. Asimismo se incluyen entrevistas realizadas por Julio Ortega, Claude Couffon y Emir Rodríguez Monegal. Una amplísima y muy útil bibliografía —la que Francisco Cárenas recopilara en el número de la revista *Norte* dedicado al gran novelista— cierra el volumen. A esto se añade además un fragmento —brevísimo— de *Juan sin Tierra,* la última novela de Juan Goytisolo. Todos los trabajos —excepto el de Sarduy, del que, al no figurar referencia a una posible publicación anterior, debe pensarse que será inédito— se han publicado en revistas o son fragmentos de estudios más amplios publicados en forma de libro. Es interesante recalcar que el trabajo de Juan Carlos Curutchet, *Juan Goytisolo o la destrucción de la España sagrada,* del que se cita como procedencia la *Revista de la Universidad de México,* I, 1969, figura también en su libro *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española* (2), lugar donde se beneficia del contexto comparativo que proporcionan los análisis acerca de novelas como *Dos días de setiembre,* de José Manuel Caballero Bonald; *Tiempo de silencio,* de Luis Martín Santos, y *Ultimas tardes con Teresa,* de Juan Marsé. Algo parecido sucederá con el trabajo de Gonzalo Sobejano «Juan Goytisolo: la busca de la pertenencia», fragmento de su fundamental estudio *Novela española de nuestro tiempo.* Y lo mismo puede decirse del trabajo de Carlos Fuentes, fragmento tomado de su *La nueva novela hispanoamericana.* No creo nece-

(1) Editorial Fundamentos, Colección Espiral, Serie Figuras. Madrid, 1975; 266 pp.
(2) Editorial Alfa, Montevideo, 1973; 129 pp.

sario recalcar que ninguno de estos trabajos pierde un ápice de su valor al ser sacado del conjunto a que pertenecía.

Lo más certero del volumen es su certificación de la evolución ejemplar de la obra de Goytisolo, de su reflexión continua acerca de la realidad que se abre ante los ojos, de su carácter de continuo proceso dialéctico. A través de una observación que se mostró muy directa en sus comienzos, que llevó al escritor al viaje y al testimonio de primera mano, su escritura abocará posteriormente a una definitiva liquidación del mito, a una consideración de la realidad manipulada, a un desprecio definitivo por los valores impuestos, por su falacia radical, por su entidad etérea y plúmbea, inútil y aplastante. Juan Goytisolo ha asumido la tarea ejemplar de autocontemplarse y contemplar lo que abandonara, su relación con ello, rompiendo todo posible anclaje en una falsa visión tópica o caritativa.

A través de estos trabajos se deduce igualmente que no hay verdadera revolución en literatura si esta revolución no se hace con palabras. O de otro modo: las palabras han sido manipuladas tantas veces, privadas de su sentido, llevadas a significados alienantes para la imaginación y hasta para la actitud vital tantas otras, que el edificio del lenguaje requiere un reajuste. Es menester desmontarlo, dejar al aire su falsedad y crear un lenguaje nuevo, valioso. La escritura será una creación continua, una puesta en cuestión permanente para que el logro no se anquilose, para que su contenido no se marchite. Son muy significativas a este respecto las palabras del propio Goytisolo: «en mi opinión, la crítica de la realidad debe pasar a través de la crítica del lenguaje. El escritor, si no es un copista, no puede aceptar nunca este lenguaje como algo dado, como algo definitivo» (p. 138). Como indica Manuel Durán, el lenguaje no solamente sirve a Goytisolo para corroer sabiamente una caducidad patente sino para construir, al tiempo, un estilo nuevo, una estructura estética única que, cargada de sentido, connotativa, unida a la totalidad de la intencionalidad del discurso, permite hablar de su autor como «uno de los grandes estilistas de la novela española contemporánea». (Evidentemente, dando a la palabra «estilista» su verdadero valor, no relacionándola con ese carácter de vacuidad de concepto con que parece aplicable a algún novelista a quien se le arroga con cierta frecuencia.) O como dirá Carlos Fuentes refiriéndose a *Reivindicación del Conde don Julián* y a *Señas de identidad,* se trata de «ir a las raíces, al lenguaje, pero al lenguaje como sintaxis profunda y ya no, como lo exigía la tradición, al lenguaje como léxico. Al lenguaje como estructura, no al lenguaje como "buen decir"» (página 146). Se trata, además, como José María Castellet, citando a Julia Kristeva, resalta, de una profunda intertextualidad, a través del

desenmascaramiento de parcelas enteras de «literatura» —en su acepción más despreciativa— y de vacío. Cumple así el novelista su función de «leer la historia» a través del texto e «insertarse en ella» (página 192).

A través de las entrevistas que se incluyen en el volumen, se observa el interés de Goytisolo por las obras de Fernando de Rojas y Cervantes. Sobre Rojas está reciente su magnífico comentario al libro de Stephen Gilman *The Spain of Fernando de Rojas* y que publicara la revista *Triunfo.* Allí Goytisolo afirma: «... la situación marginal y conflictiva de Rojas respecto a la sociedad española de la época fue realmente determinante en lo que se refiere a la elaboración de la tragicomedia. El "cuento de horror" que le ha referido la sociedad se convertirá en esta admirable "historia de horror" que es, a fin de cuentas, *La Celestina.* Excéntrico, periférico —en el sentido que da Deleuze a este término— Rojas escapa con fuerza centrífuga única al despotismo de una máquina administrativa centrípeta» (3). Palabras aplicables, quién lo duda, al propio novelista, a su aventura vital, a su intencionalidad. El interés de Goytisolo por la literatura, por el texto y su inserción en una cadena de escritos que lo configuran o de los que reniega, se manifiesta igualmente en su interés por Cervantes y el «juego de espejos» de su creación. Explicará a Julio Ortega su deuda «de estructura» con el genio, «fundada en el propósito de forjar como él una obra que sea a la vez crítica y creación, literatura y discurso sobre literatura» (p. 125). Se tratará del principio de «literatura como crítica de la vida» de Mathew Arnold que Juan Carlos Curutchet aplicará tan acertadamente a Goytisolo —en coexistencia con el pensamiento joyceano de la literatura como crítica de la cultura— o de lo que el propio excelente crítico argentino acabará denominando «praxis crítica» (página 91).

En este carácter de continuador de una tradición literaria determinada, de una clara trayectoria vital —Rojas, Cervantes, la picaresca, Quevedo, Goya, Valle-Inclán, Cernuda— es donde Goytisolo descubre la obra de José María Blanco White y las claras concomitancias con la suya propia. Como sucede igualmente con la vida de ambos. Hubiera sido muy útil la inclusión en el volumen que comento de algún fragmento de la magnífica introducción de Goytisolo a la *Obra inglesa* del sevillano (4). Introducción que, como su mismo autor reconoce, no es —felizmente, pensaríamos— sino un irse reconociendo en la trayectoria vital del admirable Blanco White, de modo que el comentario

---

(3) «La España de la Celestina», *Triunfo,* 30 de agosto de 1975, núm. 674, p. 19.

(4) José María Blanco White. *Obra inglesa.* Traducción y prólogo de Juan Goytisolo. Seix Barral, Barcelona, 1974; 331 págs.

sobre la vida y la obra de éste no es, al cabo, sino un imprescindible estudio sobre el propio novelista. A través de la vigencia de una obra ejemplar, rechazada por la intolerancia de que se ufanaba Menéndez Pelayo, Goytisolo comprende la necesidad de escribir la experiencia transmisible de su vida. Blanco, como Cernuda, advertirá la dura carga de la «insoportabilidad del país nativo» y adoptará la postura más coherente, juzgará inteligentemente la realidad que conoció. Distinta manera, claro, a la que utilizan quienes se ufanan en lo que no es sino sempiterno sueño de la razón, juego acartonado de un decorado sin brillo, oropel rancio. Esa es la obsesión de Juan Goytisolo, la búsqueda absoluta de una identidad propia —y no sólo personal— a través de la destrucción de la falsa eternidad sagrada. Intento que, como afirma Gonzalo Sobejano, «tiene un valor de eminencia que estriba en la *sinceridad a ultranza del autoanálisis*» (p. 50). «Del amor, al odio», dice Sobejano, se mueve el delirio y a su través analiza el novelista lo dejado atrás. Para Manuel Durán, son Buñuel y Cernuda quienes componen la actitud de Goytisolo. Dos formas de rebeldía o «la libertad como [necesaria] profanación» (p. 55). De ahí que la obra de Juan Goytisolo sea «única en la literatura española de nuestro siglo» (página 69).

Para terminar, quisiera señalar la falta en la presente recopilación del que, a mi entender, es uno de los más serios trabajos realizados sobre la obra de Juan Goytisolo (sobre *Reivindicación del Conde don Julián* concretamente): el de Pere Gimferrer aparecido en *Revista de Occidente,* agosto de 1974, y que es fragmento de su prólogo a la edición que de las obras del gran novelista prepara la editorial Aguilar de México.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18. MADRID-3).*

SIEMPRE DON JUAN *

Atractivo *topos* literario éste de Don Juan, donde el folklore y la leyenda se han hecho estética y teatro.

Recuerdo que, de adolescente, leí un libro al respecto titulado *La leyenda de Don Juan,* precioso estudio que el malogrado erudito gallego Víctor Said Armesto, muerto tempranamente en 1914, había llevado a cabo sobre un tema que, a buen seguro, le apasionaba. Hace

* Joaquín Casalduero: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español,* Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1975, 151 pp.

diez años ya de esta lectura, y todavía me produce un escalofrío de entusiasmo la sola y simple visión del volumen en un estante —demasiado alto— de mi biblioteca. Hay que decir, sin embargo, que la edición que manejé y manejo no es precisamente una joya codiciada por el bibliófilo: número 562 de la popular colección «Austral» de Espasa-Calpe, lleva en página 6 una fecha reciente: 1946. Todos estos detalles que pudieran parecer fuera de lugar, son para mí muy importantes, tan importantes como la pereza o ciertas noches de verano, como ciertas películas de Keaton o Murnau. Y es que me conducen, muy dulcemente, al ya lejano instante de mi encuentro primero con la saga de Don Juan, una de las más atractivas —y apreciadas por mí— de la literatura occidental.

Resulta, además, que Said Armesto fue uno de los primeros críticos que constató la magia inimitable de la prosa de Valle-Inclán, y lo hizo en circunstancias particularmente difíciles para el autor de las *Sonatas*. Su fino olfato no le engañaba: le gustó Valle y, gustándole, saludó en él al eximio estilista que se iba a convertir, con el paso del tiempo, en el más señalado escritor español del siglo XX. Por otra parte, está el que don Ramón representase en Bradomín un nuevo tipo de Don Juan, ajeno a la música del teutón Wagner y al amor de los efebos, católico y feo, sentimental y decadente. Pero eso —quizá— sea otra historia, si alguna historia es *otra,* distinta de la única.

Pues bien, desde esta lectura adolescente, no he dejado de devorar cuanto ha caído en mis manos acerca de Don Juan —literatura pura o científica—, a quien he terminado por cobrar un cariño muy especial, pues se me antoja una criatura de ficción realmente estupenda, de una generosidad vital sin límites y con un impudor casi genial. Bien entendido que me atrae su figura desde una perspectiva exclusivamente literaria, folklórica o filológica; detesto las mixtificaciones que sobre el tema han tejido, con sutilidad de araña, ciencias tan ásperas y aburridas como psicología o sociología, siempre dispuestas —como los crótalos en los desiertos— a surgir de debajo de las piedras, buscando sin piedad una culpabilidad —una cualquiera— del personaje objeto de estudio, o tan sólo un espacio vergonzante dentro del gran burdel de los *bestsellers.*

Nacido en una época en que las reposiciones anuales del *Don Juan* de Zorrilla se han ido convirtiendo en excepción provinciana, debo reconocer, haciendo examen de conciencia, que me hubiera divertido mucho participar activamente en el reconocimiento cíclico de una pieza tan loca y desmedida. Sin haber podido gozar, en directo, de la voz carismática de Machín ni del severo terciopelo de los reclinatorios de posguerra, me autoconfieso impenitente adicto a esa sensibilidad,

rayana en la sensiblería, que se ha dado en llamar *camp,* y ello —no me avergüenza decirlo— *avant* y *après-la-lettre.*

El libro que acabo ahora de leer, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español,* constituye una muy agradable escala en el peregrinaje bibliográfico que me propuse hace años. Hablaré brevemente de su autor.

Joaquín Casalduero, nacido en Barcelona en 1903, joven profesor en Marburgo, Estrasburgo, Cambridge y Oxford, pasó a Estados Unidos en 1931, donde enseñó, a partir de esa fecha, en el Smith College de Northampton, Mass., en la Universidad de Wisconsin, en California y, por fin, en New York. Como poeta, ha publicado libros como *Poema que se llama* (Málaga, 1967) y *Esfumadas lejanías y presentes* (Madrid, 1972). Como estudioso de las letras españolas, ha redactado textos muy significativos y originales, un punto apasionados, inteligentes y profundos. Entre ellos, citaremos su *Vida y obra de Galdós, Sentido y forma del «Quijote», Espronceda, Sentido y forma de las «Novelas ejemplares», Forma y visión de «El diablo mundo»,* y un largo etcétera de publicaciones consagradas principalmente a nuestra literatura clásica, romántica y moderna, sin por ello dejar de referirse a otras etapas de nuestra historia literaria. Figura señera de la crítica española contemporánea, agudo hermeneuta de formas y contenidos, don Joaquín Casalduero acaba de publicar un volumen misceláneo —el que nos ocupa— sobre el tema de Don Juan en el teatro español. La primera edición de los opúsculos que componen el libro constituyó los números 3 y 4 (abril y julio) del volumen XIX (1938) de los *Smith College Studies in Modern Languages.* De difícil lectura en España en medios no especializados (la tirada de los *Studies* no pasaba de trescientos ejemplares), Casalduero ha reunido su contribución yanqui en un tomo madrileño, al que ha añadido una breve y sabrosa introducción firmada en la capital de España en el mes de enero de 1975 (pp. 7-18), en la que el autor se contempla en el espejo de aquellos trabajos publicados treinta y siete años atrás, procurando adaptar las facciones críticas de entonces a las actuales con la mayor fidelidad posible.

El primero de los estudios aborda el papel funcional de los juramentos que de casarse hace Don Juan en *El burlador de Sevilla* de Tirso, papel que viene señalado en la edición de Barry (París, 1910) por el procedimiento jesuítico de la reserva o restricción mental, y que Casalduero analiza con mesura y buen juicio, sin generalizar en ningún momento, cuidando no orientar los detalles en pos de la formulación de una teoría abstracta, partiendo siempre de los textos, sin gratuitas digresiones conceptuales.

El segundo, «*Tan largo me lo fiáis* y su relación con *El burlador de Sevilla*», se sitúa en una perspectiva comparatista, analizando la pieza anónima *Tan largo...* (*circa* 1660) en estrecha relación de dependencia con *El burlador* (escrita hacia 1615 y publicada en 1630). Desde el propio siglo XVII, y no sólo en España sino en Francia, Alemania e Italia, la obra maestra de Tirso dio lugar a numerosas imitaciones, de las más variadas calidades estéticas y literarias. Una de ellas hubo de ser *Tan largo...*, cuyo texto se ha utilizado incluso en la fijación crítica del de *El burlador*, hecho que nos informa puntualmente de las íntimas relaciones textuales entre ambas piezas dramáticas. Sin embargo, no es difícil constatar diferencias de estilo y concepción escénica entre la obra de Tirso y la anónima imitación, diferencias que hablan, a un nivel puramente estético, en detrimento de *Tan largo...* y a mayor gloria de *El burlador*.

En el capítulo III, «Desplazamiento y transformación del tema de Don Juan en los siglos XVII y XVIII», estudia Casalduero las diversas interpretaciones dramáticas que el mito suscitó en las literaturas barroca y neoclásica europeas. De antes de 1650 data *Il convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini, y en 1652 ve la luz en Nápoles una pieza del mismo título debida a la pluma de Onofrio Giliberto, otro italiano. A finales de 1658 se estrena en Lyon *Le festin de Pierre ou le fils criminel*, de Dorimon, imprimiéndose en la misma ciudad a comienzos de 1659 (el subtítulo de la edición de 1665 se cambiaría por el de *L'Athée foudroyé*); precisamente en 1659 se representa por vez primera en Francia otra obra de idéntico asunto y mismo título, esta vez firmada por el dramaturgo Villiers; *Don Juan ou le festin de Pierre*, de Molière, se estrenará en París seis años más tarde y no se imprimirá hasta 1682. A la segunda mitad del siglo XVII pertenece seguramente *La venganza en el sepulcro*, comedia de Alonso de Córdoba y Maldonado editada en fecha reciente, a partir del manuscrito, por Cotarelo, mientras que *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, de don Antonio de Zamora, se escribe a comienzos del siglo XVIII y se pone en escena en 1714 (evidente errata en Casalduero, página 120: «La obra de Zamora ... se publicó en Madrid en 1774 (*sic*), y se debió escribir algunos años antes, quizá unos veinte». Zamora murió en Madrid en 1728, lo que habla por sí solo del absurdo que ha creado el duende de imprenta); hay que decir, como detalle erudito, que *No hay plazo...* es el título que Mesonero le dio en su edición de la Biblioteca de Autores Españoles, y que Zamora tituló su pieza *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*. Todas las obras anteriormente citadas constituyen jalones importantes en la historia dramática de Don Juan a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y sirven al estudioso

de enlace con el donjuanismo romántico, objeto del IV y último capítulo de su libro.

Don Juan Tenorio (1844), de José Zorrilla, drama religioso-fantástico construido sobre *Don Juan de Marana* (sic) *ou la chute d'un ange,* de Alexandre Dumas (traducido al español por García Gutiérrez en 1839), y sobre *No hay plazo...*, de Zamora, representa una perfecta síntesis de posturas estéticas. Toda una época —la romántica— queda admirablemente reflejada en las dos partes y siete actos de la obra. Desde el famoso duelo de las fechorías hasta la muerte y salvación final de Don Juan, el clima creado por Zorrilla no tiene nada que envidiar, en punto a onirismo, del surrealismo más consumado. Un clima fantástico donde la maravilla se hace cotidiana y el prodigio tangible. No en vano Borges, en su *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, 1971, p. 431), incluye un fragmento del *Tenorio* realmente estremecedor:

Don Juan.—*¿Conque por mí doblan?*
Estatua.—*Sí.*
Don Juan.—*¿Y esos cantos funerales?*
Estatua.—*Los salmos penitenciales*
que están cantando por ti.
Don Juan.—*¿Y aquel entierro que pasa?*
Estatua.—*Es el tuyo.*
Don Juan.—*¡Muerto yo!*
Estatua.—*El capitán te mató*
a la puerta de tu casa.

Junto a ciertas estrofas de *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, no ha dado nada tan perfecto el romanticismo español. Don Juan, al preguntar por la realidad o ficción de su propia muerte, no hace sino discurrir por un lugar común antiquísimo, pero, al mismo tiempo, está inscribiendo *ad infinitum* su inmortalidad arquetípica, la inmortalidad de su arrogancia y de su inmensa soledad. Siempre Don Juan, afortunadamente para nosotros. Pese a quien pese y pase lo que pase. *LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

REEDICION DE DOS ESTUDIOS DE LOPEZ FERREIRO

Con el pretexto —por si hiciera falta alguno— de sumarse a la conmemoración del noveno centenario de la catedral románica de Santiago de Compostela, la editorial Pico Sacro ha tenido el buen acuerdo de reeditar dos textos del que fue máximo historiador de aquélla, don Antonio López Ferreiro: *El Pórtico de la Gloria* y *Altar y cripta del Apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, aparecidos, respectivamente en 1892 y 1891 (1). Si el estar uno y otro estudio en camino de convertirse en rarezas bibliográficas, siendo de obligada referencia para todo el que trabaja sobre la historia y arqueología de la catedral compostelana, justifica ya sobradamente le empresa, el interés creciente que actualmente se palpa por las cuestiones de orden iconográfico avala en especial la reedición del primero, aparte sus valores intrínsecos, como testimonio del quehacer de quien puede ser considerado un «primitivo» —en la acepción más positiva del término— en dicho campo.

Es, en efecto, *El Pórtico*, con los apéndices que ya lo acompañaron en la edición original, el texto de mayor interés, a la vez que extensión, del volumen que suscita el presente comentario. En la larga historia de la exégesis de que ha sido objeto el programa firmado por el maestro Mateo, el estudio de López Ferreiro ocupa un lugar privilegiado, aunque sólo sea por la premisa, tan negativa como incitadora, que supuso para los intentos que le siguieron. A él se debe, en cualquier caso, el haber planteado los datos esenciales de una fructífera polémica que sustrajo al Pórtico compostelano de la aplicación rutinaria y excluyente de los esquemas iconográficos más trillados: Juicio Final o Gloria. El programa del Pórtico de la Gloria es anómalo, heterodoxo, y quizás por ello un iconógrafo no profesional, heterodoxo también, como López Ferreiro, fue sensible antes que nadie a su complejidad.

Releyendo las páginas de *El Pórtico* se echarán de menos una más amplia y rigurosa información sobre la escultura medieval francesa y, en consecuencia, un mayor recurso a la tipología iconográfica. Tales deficiencias —no tanto personales como de su momento y lugar— las suple López Ferreiro con una buena dosis de erudición bíblica y teológica y de intuición histórica. Este último rasgo es de destacar en especial. Quizás por su intensa familiaridad con la literatura patrística y escolástica, López Ferreiro parece dotado del raro don de

---

(1) A. López Ferreiro: *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Santiago de Compostela, 1975, 137 pp.

«pensar en medieval»; su interpretación del Pórtico es más que discutible —sin reparos, puede decirse que errónea—, tanto en la idea de conjunto como en particularidades, pero rara vez deja de ser «posible». Si no dio con muchas de las claves que informaron la redacción del programa, al menos vino a crear él, o a recrear, otro programa que no hubiera repugnado a un clérigo ilustrado de finales del siglo XII. Como señala en el prólogo de la presente edición el profesor Otero Túñez, la exégesis de López Ferreiro se justifica, en última instancia, por su «calidad de auténtico poema» (2).

Directriz primordial del pensamiento iconográfico de López Ferreiro es su obsesión, tan medieval, por totalizar los datos en un sistema único y coherente. Tal premisa lo llevó ya a sentir a toda la catedral compostelana como un organismo figurativo, unitario, presidido, en su arquitectura e imaginería, por un pensamiento común (3). Las tres portadas principales se ajustarían, según él, a un simbolismo trinitario, exponiendo la septentrional o *Francígena* la obra del Padre —Génesis—, la meridional y única conservada, la del Hijo —Redención—, y la problemática occidental —que antecedería al Pórtico de la Gloria de creer a Aimerico Picaud— reflejaría la obra glorificadora del Espíritu Santo en la Transfiguración. A su vez, las puertas menores —en número, tan obviamente simbólico, de siete— figurarían los sacramentos, como accesos físicos y alegóricos a la Iglesia. Estudios posteriores han venido a matizar y hasta a alterar sustancialmente la visión de López Ferreiro en lo que toca a las portadas del crucero, pero lo que no ha sido puesto en duda es su intuición de la unidad conceptual subyacente en el conjunto de los programas compostelanos (4).

De acuerdo con su pensamiento, ve López Ferreiro en la imaginería del Pórtico de la Gloria una intencional culminación —más idónea que la Transfiguración que sustituiría— de la exposición doctrinal contenida en las portadas del crucero. Su tesis, bien conocida, es la de reonocer allí a la Casa de Dios, desplegada en el tríptico de las tres iglesias: el arco central figuraría la Iglesia cristiana; el lateral izquierdo, la de Israel, y el del lado derecho, la de los gentiles. Tal visión ha sido ya suficientemente valorada y criticada en estudios relativa-

---

(2) Página 7. Cfr., del mismo autor, «Problemas de la catedral románica de Santiago», *Compostellanum*, X, 1965, p. 613.

(3) Véase su estudio «El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana», *El Porvenir*, Santiago, 18-XI-1878, reeditado como apéndice de *El Pórtico*.

(4) Véanse, en especial, José María de Azcárate: «La portada de las Platerías y el programa iconográfica de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, pp. 1 y ss.; Otero Tuñez: *Problemas...*, pp. 608 y ss.; Serafín Moralejo Alvarez: «La primitiva fachada Norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XIV, 1969, pp. 623 y ss.

mente recientes (5), y no es lugar aquí para insistir en su inviabilidad. Justo es notar, en su descargo, que López Ferreiro se dejó a sí mismo abierta la puerta —tan medieval, otra vez— de la anagogía para trascender así en parte su error, admitiendo la presencia y actuación de la realidad futura, escatológica, en la presente y pasada a las que él redujo el programa del Pórtico: la Iglesia del arco central evocaría a la vez, pues, la Gloria, del mismo modo que no sería del todo inexacto —reconoce— el calificar al arco del lado de la Epístola —al menos, a su sección derecha— de infierno. Ello lo llevó, por otra parte, a una de sus más felices y vigentes intuiciones en cuanto al contenido esencial de la obra mateína: en ella no dudó en señalar «un compendio de la Historia de la Humanidad, y un tratado de Filosofía de la Historia» (p. 32). Tal es, en efecto, la nota más enriquecedora del programa en cuestión: el no limitarse a la exposición de un estado o de una eternidad actual —valga la paradoja—, persiguiendo una visión histórica, dialéctica, del despliegue de la Redención. Testimonio de excepción a este respecto —que no adujo López Ferreiro— nos lo proporciona la única lectura del Pórtico hecha desde una mentalidad medieval de que tengamos noticia, la del obispo armenio, llamado Mártir, que peregrinó a Compostela en el siglo XV: «Encima de la Puerta... se ve el Cristo sentado en un trono, con la representación de todo lo que ha acontecido desde Adán y de lo que ha de suceder hasta el fin del mundo, todo ello de una belleza tan exquisita que es imposible de describir» (6). Que el programa del Pórtico arrancaba de Adán lo notó ya el propio López Ferreiro. La exégesis por él propuesta para el arco del lado izquierdo —la expectación mesiánica desde Adán y Eva— podrá ser discutible en cuanto a la asignación precisa de nombres a los personajes que lo pueblan, y a su inserción ideológica en el conjunto, pero su base se cuenta entre las adquisiciones más firmes para las lecturas posteriores y futuras.

Junto con la voluntad de unificación conceptual y de sistematización, hay que señalar, como segunda nota definitoria del pensamiento de López Ferreiro, su profundo sentido de la imagen —en una acepción más afín a la corriente en la crítica literaria que a la meramente refe-

---

(5) Georges Gaillard: «Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles», *Cahiers de Civilisation médiévale*, I, 1958, pp. 465 y ss.; Otero Tuñez: *Problemas...*, pp. 613 y ss.; Rafael Silva y J. R. Barreiro Fernández: *El Pórtico de la Gloria, autor e interpretación*, Santiago de Compostela, 1965, pp. 59 y ss.

(6) Cito a través de *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal, Madrid, 1952, t. I, p. 425. El texto en cuestión se refiere a una «puerta oriental» (?), pero en vista de que antes se dice que en «la del Mediodía se encuentra una pila grande junto a la cual hay tiendas blancas...» (p. 424) —datos que indiscutiblemente aluden al Paraíso de la Azabachería o portada septentrional—, queda patente el error de orientación, y que es el del Pórtico el programa que se resume.

rencial que suelen tener las «imágenes» en la literatura de las artes visuales. También aquí es de notar su medievalismo, en esa particular sensibilidad a las posibilidades metafóricas o simbólicas contenidas no ya en lo estrictamente figurativo, sino en los propios miembros arquitectónicos y en su articulación, reconociendo en el organismo y mecánica del edificio un ideograma. Obvias quizá —no siempre apropiadas— son las imágenes que reconoce en los zócalos —como «fundamentos»—, en las estatuas columnas, en la «piedra angular», en las claves, etc. —otras tantas metáforas vigentes aún en nuestro lenguaje actual—. Tan falsa como indicativa de su sensibilidad imaginativa es la explicación que sugiere para la reducción de la presencia divina en el arco de la derecha a dos cabezas —según él, también con error, las dos naturalezas de Cristo, cuando parece tratarse de Cristo y del arcángel San Miguel—: dichas cabezas no serían sino la culminación de un monumental Cuerpo Místico constituido por las restantes figuraciones de las arquivoltas y por las columnas subyacentes. Con todo lo que tiene de errónea dicha interpretación, se reconocerá que no hubiera desentonado una imagen susceptible de tal lectura en monumentos tan característicos del simbolismo medieval como son el *Hortus Deliciarum* o el *Scivias*. No menos sensibilidad para las potencialidades simbólicas de la arquitectura denuncia la identificación de la ley mosaica en el grueso bocelón que oprime a las figurillas veterotestamentarias en el arco del lado izquierdo, representadas así, literalmente, *sub lege*. Al margen de lo que haya de meramente lúdico o de exhibición de facultades técnicas en tal expediente —recuérdese el precedente de Santa María de Uncastillo—, la explicación de López Ferreiro ha de retenerse al menos como verosímil.

Quizá lo más de reprochar sean ciertos excesos interpretativos, tan corrientes en la época, en la persecución de un alegorismo moral preciso en las figuraciones marginales de capiteles y columnas. Particularmente arbitraria es la interpretación de los personajes que pueblan el fuste marmóreo del lado derecho como actores de una exhortación a la obediencia, de acuerdo con el pensamiento paulino. En mi opinión, ha de reconocerse allí la Resurrección de los muertos —los sarcófagos y los sudarios son bien visibles—, con lo que se colmaría una de las lagunas que el mismo López Ferreiro adujo para refutar la identificación en el Pórtico de un Juicio Final. Creo, con él, que la obra mateína no se reduce a un Juicio, pero considero fuera de toda duda que una clara y amplia alusión al Juicio es uno de sus elementos constituyentes.

El apartado que se refiere a los aspectos técnicos y estilísticos conserva hoy menor interés y vigencia. Muy en línea de Viollet-le-Duc,

su mentor máximo en cuestiones arqueológicas, hace López Ferreiro del estudio formal del arte del Pórtico un constante *paragone* con la estatuaria clásica. El resultado es de orden más apologético que histórico-artístico, si bien son de resaltar algunos destellos de innegable sensibilidad. La aplicación de las categorías de la preceptiva tradicional resulta en algún caso, paradójicamente, muy apropiada a la poética románica; así, cuando resalta en el Pórtico su «variedad» dentro de la «unidad».

De mayor significación son los tres apéndices antes mencionados. En el primero se ensaya una «biografía» del maestro Mateo, con notable prudencia crítica en el acopio de datos. Salvo la rara posibilidad de un nuevo y sensacional hallazgo en este campo, puede decirse que la investigación de López Ferreiro agota un camino; la filiación de Mateo —o del conjunto de escultores que conocemos cómodamente por tal nombre— es cuestión que no ha de perseguirse, tanto en el ámbito de la genealogía personal como en el de la estilística.

El segundo apéndice —*El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana*— ha sido ya glosado y valorado antes como premisa para la consideración de *El Pórtico*. A la portada de las Platerías, en particular, concierne el tercer apéndice. El hilo doctrinal de su programa, identificado, según ya se dijo, con la Redención, se precisa ahora en el contraste de la humillación y glorificación de Cristo, de acuerdo con un pasaje de San Pablo. El núcleo de tal pensamiento, considerablemente matizado y enriquecido, subyace aún de algún modo en el trabajo más reciente de que ha sido objeto la iconografía de dicha portada (7).

Hay que destacar también, en este mismo texto, dos puntos particulares. Por un lado, la noticia —que precisamente lo suscitó— del desprendimiento y restauración de dos figuras del friso, en las que él reconoce, habiendo tenido ocasión de estudiarlas de cerca, a Aarón y Moisés. Sorprende tal interpretación, no siendo el tema frecuente, cuando todos los indicios actuales sugieren como más verosímil que se trata de una Anunciación —escena que, por otra parte, describe Aimerico en la portada septentrional (8)—. El segundo punto es otra gran aportación —involuntaria, por cierto— al desciframiento del complicado *puzzle* de la iconografía compostelana: la invocación de un pasaje del Evangelio de San Juan —*Abraham pater vester exultavit ut videret diem meum; vidit et gavisus est* (VIII, 56)— con referencia al Abraham de la enjuta central de la portada. Y digo «aportación involun-

---

(7) Véase Azcárate, *La portada...*

(8) Sobra la identificación de estas figuras con la Anunciación descrita en el *Calixtino*, ha insistido recientemente Marcel Durliat, «La porte de France à la cathédrale de Compostelle», *Bulletin Monumental*, CXXX, 1972, pp. 139-140.

taria» porque López Ferreiro adujo el texto para dar cuenta de la alusión a la descendencia del patriarca contenida en la rama que surge junto a él, siendo más pertinente el aplicarlo, como se viene haciendo desde Bertaux, a la justificación de su presencia en la Transfiguración, confirmada por el epígrafe que ostenta el relieve en cuestión. Otro problema, abierto por el momento, es ya el de compaginar esta Transfiguración, de la que también es parte el Santiago entre cipreses, con la que asigna Aimerico Picaud a la primitiva redacción de la portada occidental.

En cuanto al *Altar y Cripta del Apóstol,* poco hay que decir. López Ferreiro ha desbrozado en este texto el confuso camino de las vicisitudes por las que atravesó el núcleo del santuario jacobeo, tarea que ampliarían considerablemente don Jesús Carro (9) y las excavaciones llevadas a cabo en las últimas décadas. La parte histórico-arqueológica se completa con una exposición de los trabajos que dejaron a la cripta en su actual presentación. El interés de ésta es ya de orden muy diferente, revelándonos a un López Ferreiro a medio camino entre Sugerio y Viollet-le-Duc, a su modesta escala, como inspirador, ya no exegeta, de un programa artístico. Hecho curioso a señalar —por lo demás, no muy extraño en un historicismo provincial— es que su recreación de la cripta apostólica se nutre más de la información arqueológica «normalizada» de los manuales —con referencias al mundo prerrománico y románico italiano— que del pasado indígena. No deja de sorprender, sin embargo, tal opción en una figura cuya *Arqueología Sagrada* es constantemente ilustrada con ejemplos, más o menos bien traídos, de la tradición artística regional.—*SERAFIN MORALEJO ALVAREZ (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

(9) «Estudios jacobeos», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* anejo X, Santiago de Compostela, 1954.

NOTAS SOBRE CINE

ERIC ROHMER: *Seis cuentos morales.* Cinemateca Anagrama, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974, 216 pp.

Eric Rohmer, junto con Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y François Truffaut, constituyen el grupo central de la revista cinematográfica especializada *Cahiers du Cinema* que, tras revolucionar lo que pudieran denominarse ideas tradicionales de la crítica, irrum-

pe en el panorama cinematográfico francés, a comienzos de los años sesenta, revolucionando la forma tradicional de dirigir y producir películas y que ha dado lugar en la actualidad, completamente desmembrado el grupo como tal, a cinco de los principales realizadores del cine francés actual.

De todos ellos quizá sea Rohmer, al margen de sus realizaciones, el que tiene una personalidad más acusada. Nacido en 1920, tiene unos diez años más que los restantes miembros del grupo, su verdadero nombre es Maurice Schérer y se oculta bajo un seudónimo porque, como ha dicho en más de una ocasión, el cine no le parece una actividad totalmente respetable y quiere ocultarla de sus familiares y antiguos amigos. Debuta en 1959 con *Le signe du lion*, una película similar a las primeras obras de sus compañeros de grupo, pero más fría y cerebral, que en alguna medida se adelanta a su tiempo y que es un gran fracaso económico. Esto le mantiene apartado de los largometrajes hasta que en 1966 hace *La collectionneuse*, al que siguen *Ma nuit chez Maud* («Mi noche con Maud», 1969), *Le genou de Claire* («La rodilla de Clara», 1970), *L'amour l'apres-midi* («El amor después del medio día», 1972), que, unidos a los cortometrajes *La boulangère de Monceau* (1962) y *La carrière de Suzanne* (1963), constituyen lo que su autor denomina «Contes moraux». Una vez finalizada esta serie, y a pesar del éxito obtenido, Rohmer permanece inactivo durante unos años hasta hacer en 1975 *La marquise d'O.*

Construidos sobre un mismo esquema —historia de un hombre y dos mujeres; mientras el hombre busca a la primera encuentra a la segunda; este encuentro constituye la anécdota de cada historia; al final, el hombre encuentra a la primera; esta es la moral del cuento—, los *Contes moraux* están constituidos por variaciones sobre la indecisión de un personaje masculino, o narrador, cuyo punto de vista es estrictamente respetado, ante las diversas mujeres que hay a su alrededor, de un estilo extremadamente austero, que hacen que las películas logren unos grados de espiritualidad muy difíciles de obtener en cine. Apoyados en abundantes y muy cuidados diálogos, alcanzan su máxima altura en *Mi noche con Maud*, gracias a la minuciosa descripciónn del enfrentamiento entre un católico, un marxista y una atea expuesto a través del prisma que supone el pensamiento de Pascal, y *La rodilla de Clara*, en virtud de la habilidad con que se han relacionado la serie de implicaciones que ejerce una rodilla desnuda sobre el protagonista. Lo que hace que historias absolutamente banales, que en manos de cualquier otro realizador no pasasen de ser insoportables comedias francesas, se conviertan en modélicas narraciones

cinematográficas donde se mezcla la estilización del director con la difícil sutileza de los personajes protagonistas.

Seis cuentos morales, publicado en Francia a raíz del éxito alcanzado por las últimas películas de la serie y poco después traducido al castellano, no son los guiones de estas seis películas sino una especie de cuentos o amplios borradores escritos en bloque y previamente a la realización de la serie. Dice Rohmer en la «Introducción», p. 7: «¿Por qué filmar una historia, cuando se puede escribir? ¿Por qué escribirla, cuando se va a filmarla?... La idea de estos *Cuentos* se me ocurrió a una edad en la que yo no sabía aún si sería cineasta. Si los convertí en filmes, es porque no conseguí escribirlos. Y si bien, en cierto modo, es cierto que los escribí —bajo la misma forma en que los leerán— fue únicamente para poderlos filmar.» Lejos de los tradicionales guiones, que nada tienen que ver con las películas a las que dieron origen y que ningún valor tienen por sí mismos, estos cuentos tienen una entidad propia; el problema estriba en que, como señala el propio Rohmer repetidamente en la introducción, como tales cuentos no están logrados, son irregulares e incluso malos y, en cualquier caso, muy inferiores a las películas que originaron. Lo que una vez más viene a confirmar que el cine y la literatura nada tienen en común, son completamente diferentes, y que, en contra de lo que tantas veces se ha dicho y se ha intentado demostrar, es imposible dar idea de uno a través del otro.—*A. M. T.*

INGMAR BERGMAN: *Escenas de un matrimonio.* Fernando Torres, editor, Valencia, 1975, 190 pp.

Dentro de la obra de Ingmar Bergman * *Scener ur ett aktenskap* («Escenas de un matrimonio», 1973) tiene unas características muy especiales por ser su segundo trabajo directamente hecho para televisión y, de los realizados para este medio, el que más se aproxima a sus especiales peculiaridades, al menos en su forma externa; en la medida en que tanto *Riterna* («El rito», 1969) como *Trollflöjten* («La flauta mágica», 1974), sus otros trabajos para televisión, son, el primero, similar, tanto temática como técnicamente, a las películas de ese período de su obra, y la segunda, aunque tanto por su tema, la transposición de la conocida ópera de Mozart, como por su técnica, rodada en negativo de 16 mm., está alejada de sus restantes obras, tampoco sus características son propias del medio televisivo, mientras

---

* Véase Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima: «Conversaciones con Ingmar Bergman», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 302, agosto 1975, pp. 506 a 511.

que *Escenas de un matrimonio* consta de seis partes de cuarenta y nueve minutos de duración cada una, constituidas respectivamente por un período clave de la vida del matrimonio protagonista, está rodada en negativo de 16 mm. y se emplea una técnica narrativa que se puede considerar eminentemente televisiva en cuanto se basa en primeros planos, aunque también sean propios de las últimas etapas del cine de Bergman, y un sistemático empleo del *zoom,* sin duda para aligerar el rodaje, lo que sí supone una innovación en su obra y no precisamente meritoria, pues, si anteriormente lo había empleado en *Viskningar och rop* («Gritos y susurros», 1972), aquí abusa de él sin extraer ningún beneficio formal, todas ellas características propias de la televisión. Esto en lo relativo a su aspecto externo, porque internamente, más allá de sus especiales peculiaridades técnicas, nada tiene que ver con el medio televisivo ni cuanto con él se relaciona, en la medida en que, frente a las anodinas historias que mundialmente se difunden, Bergman en *Escenas de un matrimonio,* continuando la serie de análisis realizados a mayor o menor profundidad en algunas de sus películas anteriores, hace la minuciosa narración, la disección de la historia de diez años de la vida de un matrimonio, de una pareja, con una sinceridad y una crudeza dignas del mejor Strinberg, evidentemente su gran maestro, cómo una pareja feliz, a través de un aborto, querido por él y no por ella, y la posterior aparición de otra mujer, se separa, se hunde en el infierno, se destruye, se recupera, mientras siempre continua existiendo entre ellos un particular amor.

Dadas las evidentes dificultades para distribuir mundialmente esta serie en televisión, por sus características temáticas, pocas censuras hubieran consentido su difusión completa, y en cine, por sus características técnicas, sólo habría tenido una exhibición muy restringida, el propio Bergman hizo una reducción de las seis partes obteniendo una película de ciento sesenta y ocho minutos de duración para su difusión cinematográfica en el extranjero. Esta versión, bajo el tendencioso título de *Secretos de un matrimonio,* reducida su duración en dieciocho minutos, amputados por distribuidores y censores, con los diálogos alterados y mal traducidos, mal doblada y envuelta en una publicidad distorsionadora, es la que, como regularmente ha venido ocurriendo con la mayoría de las obras de este director difundidas en nuestro país, ha llegado hasta nosotros. De forma que las diferencias existentes entre la reducción hecha por Bergman y el producto que ha llegado hasta nuestras pantallas son tantas y tan graves —han desaparecido, por ejemplo, todas las escenas y referencias al embarazo y posterior aborto, que desencadenan la disolución del matrimonio, por lo que la aparición del marido diciendo que tiene una amante y que se va con

ella resulta incomprensible e injustificable— que una obra, que puede considerarse entre las más interesantes de su última etapa, se ha convertido en una historia en la que las reacciones de los personajes, minuciosamente calibradas en el original, llegan a ser inexplicables, dañando profundamente la belleza de sus largos diálogos, prácticamente estáticos, resueltos a base de primeros planos, que constituyen cada una de las largas escenas en que los protagonistas debaten su amor y su vida. Por todo esto, para conocer *Escenas de un matrimonio* se hace imprescindible la lectura del volumen en que se incluye, como si se tratase de una obra de teatro, la totalidad de los diálogos correspondientes a las seis partes, con breves y concisas acotaciones, cuya lectura tiene mucho más valor que la visión de los deteriorados fragmentos de la película original que han llegado hasta nosotros. El libro, apresuradamente traducido y publicado, se complementa con un jugoso prefacio del propio Bergman, en el que hay una frase —«Tardé tres meses en escribir esta obra, pero una parte bastante larga de mi vida en acumular las experiencias necesarias. No estoy seguro si habría resultado mejor de haber sucedido a la inversa, aunque probablemente hubiera parecido más bonito» (p. 20)— que define con claridad su propósito al hacer la serie, una selección de fotografías de la serie televisiva y una introducción de Juan M. Company donde, tras despachar de un plumazo y sin la menor delicadeza las diversas ediciones de guiones acometidas anteriormente en el país, pasa a alabar a la que, al parecer codirigida por él, desde este volumen se propone editar Fernando Torres y finalizar con unas rápidas disquisiciones sobre Bergman y su obra, hasta acabar con unas mínimas e inútiles filmografía y bibliografía.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4).*

«ESTADO NATURAL»: UN HITO LITERARIO

Con la aparición de *Estado natural,* el poeta argentino Arturo Alvarez Sosa ha marcado una etapa en la evolución de la literatura del Norte argentino, rica en significaciones y tradición. Al mismo tiempo, él ha alcanzado su madurez definitiva como escritor (*). La obra, que fuera finalista en el premio «Ocnos» (Barcelona, 1973), viene a coronar el proceso que iniciara con *Los frutos del tiempo,* publicada por el Consejo de Difusión Cultural de Tucumán a comienzos de la década del sesenta.

(*) Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

A este trabajo primario, Alvarez Sosa añadiría más tarde *Nacimiento del día* (Edit. Troquel, Buenos Aires), libro que fue prematuramente saludado por algunos críticos complacientes como definitivo. De alguna manera, su autor permaneció en la tarea poética, y prefirió el silencio, que durante once años le permitiría alcanzar —esta vez, sí— un perfil propio y una voz distinta a la de su generación.

Tal vez convenga aclarar que, dentro de los escritores de Tucumán (quizá los más personales y seguramente los menos telúricos en el interior de la Argentina), Alvarez Sosa y Juan E. González son los más apasionantes en el terreno de la poesía. Campo éste muy fértil, pero al propio tiempo apto para las concesiones fáciles y los indigenismos pintorescos. Ambos vates supieron eludir, con firmeza y estupendo rigor, las vacilaciones estéticas, a las que sucumbieron muchos compañeros de la llamada «generación del sesenta».

En estricta justicia, cabe decir de esta producción de Alvarez Sosa que su ubicación en el certamen de «Ocnos» implica reconocerle a su poesía la posibilidad de trascender las fronteras argentinas y convertirse en vehículo de expresión de toda una corriente que subyace, olvidada, en el panorama literario del país sudamericano.

POESIA CON CLAVES

Tras estas ubicaciones previas y necesarias, cabe entrar a desmontar el mecanismo que el poeta elaborara y procurar una visión más íntima de su obra. *Estado natural* sigue, de alguna manera, la misma evolución que el ciclo biológico elemental y, como éste, alcanza su plenitud cuando muere la palabra. Es poesía con claves, sí, pero de ningún modo hermética ni críptica. El autor ha preservado la diafanidad del lenguaje, hecho —como él mismo sostiene— para la comprensión y nunca para el monólogo egoísta.

Por eso mismo, la arquitectura de este formidable canto se asienta sobre el amor. Un amor que, a fuerza de unir, conjuga en sí a todo lo humano. La aleación de dos-en-uno que Alvarez Sosa encuentra en los insectos, por ejemplo, es «fragua y metamorfosis de la vida / alas sólo al final planetas leves / brújula del deseo llama herida».

O adquiere su mayor presencia cuando «junto a los dos el daño crece ciego / y lo mejor tendrá que ser perdido». El abismo de lo cósmico se hace evidente en la presencia del fuego, visto por una lechuza cuyos ojos nos miran desde la incandescencia, como un «pájaro a la noche abierto / fulgen tus ojos en lo oscuro y miras /

los rayos rojos, el ardor incierto / la sangre iluminada por las iras / a la mañana vuelas sin acierto». La vida del ave está «sólo atenta al rumor de los planetas», con la violencia silenciosa de un grito que llama a los cometas.

Existen coincidencias notables en *Estado natural:* son endecasílabos en octavas reales. Once fueron los años que tardó el poeta para pulir su voz, tiempo en que justamente un planeta gira en torno al Sol. Y el Sol se convierte, en la obra, en fuego constante. Nada de esto es coincidencia o pura elaboración crítica fantasiosa. Por el contrario, lo deliberado alcanza su mayor esplendor al comprobar que la métrica es un dique sereno para las aguas ya incontenibles de la vertiente poética.

Así, por ejemplo:

Entre tus ropas creas el verano
Y las copiosas lluvias del delirio
Fuego y sulfatos de color liviano
Antes de ser los gérmenes y el lirio
Fecundaron los huesos de tu mano
Y el rojo abismo de la estrella Sirio
Tendida sobre el mundo tú respiras
Al ritmo de los soles y las iras.

De este molde se extrae un verbo preciso para nombrar el mundo. Ese mismo «cuerpo del mundo en el vacío abierto / sin la suerte del ángel sin olvido», que al fin del poema es «presa fácil a cielo descubierto». El día, la luz, aclara todos los misterios.

TORO Y SANGRE

Como si, en cierta forma, buscara el poeta un cauce común para la tarea del fuego, lo convierte en símbolo de la sangre, de lo herido, interrupción de la vida o elemento básico de ella. «Soy toro y toro soy señor del año», dirá el poeta como alusión a la bestia que, en el tiempo, desenvuelve la sangre. Y también:

Al romperse la luz se hizo el abismo
Junto con las galaxias y los hielos
La sangre en infinito cataclismo
Y las plantas carniceras y los celos
Y la muerte llenando el espejismo
Del caos con el reino de los cielos
Labios y estrellas fijos en la noche
El sexo para el tiempo a medianoche.

Todas las transformaciones de la Naturaleza caben, así, en el principio de la materia, en una unidad que crece y modifica la realidad. Un poema tan omnicomprensivo, tan ambicioso en sus metas, corre riesgos que el autor ha conseguido superar con una maestría, un oficio en el que —sin anotar excesos ni influencias— cabe acudir a la mano borgiana. Se aprende, es indudable, a fuerza de conocer y cultivar los mejores campos. A diferencia de tanta poesía pretendidamente «social», Alvarez Sosa ha sido capaz de abarcar al hombre en su estatuto real, en sus miedos, sus iras y sus indefensiones, sin necesidad de apelar al planfleto. Allí donde brotan las pasiones y las debilidades más elementales, ha sabido poner de por medio el amor, para unir y edificar con solidez.

Por eso, puede decir «conmigo vas no sólo en otro infierno / sino también al fin del polvo eterno». Sus 365 versos son como el año redondo, como ese lento devenir que es «eternidad de la pareja tiempo / en donde todo cambia y siempre vuelve / del aire al agua oscuro el fuego envuelve / el corazón y la semilla al vuelo / el animal las cosas y el desvelo».

Que toda esa maravilla se consiga en un poema, con limpieza y serenidad, no suele ser un hecho común en la literatura. Lejos estoy aquí de prometer escuelas o derivados a la obra de Alvarez Sosa. Pero *Estado natural* se alza, con silencios y palabras, desde el mismísimo vértice de toda la existencia. Lo que, sin duda, es más que bastante.—*RODOLFO A. WINDHAUSEN (Congreso, 36, of. 408. San Miguel de Tucumán. ARGENTINA).*

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS *

Pues sí: «Lonely are the brave». Y no hace falta que sea Kirk Douglas, con su inevitable hoyito en el mentón, quien cabalgue por altas cordilleras perseguido por un Walter Matthau todavía especializado en papeles de «segundo». Valor y soledad sugieren siempre anonimato.

No sé si Luis Alberto de Cuenca, tenaz amador de singularidades transparentes, estará de acuerdo conmigo. De todas formas, tampoco creo en la utilidad mágica del *agreement*. ¿Acaso no estaban virulentamente enfrentados el papa Clemente y el rey Carlos? Si avieso era

* Luis Alberto de Cuenca: *Floresta española de varia caballería*, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, vol. II. Madrid, Editora Nacional, 1975, 350 pp.

Clemente, conviene recordar que no lo era menos su contrincante, y que Padilla, Bravo y Maldonado se avinieron a morir como cristianos sólo después de haber luchado como hombres.

Todo esto viene a cuento —o no, quién sabe— por el arriscado paisaje que, bajo el título de *Floresta española de varia caballería,* nos ofrece Luis Alberto de Cuenca. Luis Alberto de Cuenca, el mismo que —presumo— desprecia a Gorgias, esto es, piensa que el *conocimiento* es transmisible, y si no lo piensa digamos que hace como si lo pensara. Leerá muy pronto su tesis doctoral en la universidad, una tesis de griego, sobre Euforión de Calcis. Su conducta es, por tanto, socrática.

Deducimos de inmediato que el autor de esta *Floresta* ama el *western* —Hawks y Peckinpah, me temo, olvidando un poco a Ford—, las cosas antiguas —aquí la lista de pruebas tendría carácter exhaustivo—, cierto tono de erudición —expresado, eso sí, en un grato desorden—, algunos aspectos de la fauna deportiva —¿la equitación, el tiro con arco?— y la aventura en su dimensión sagrada —Lancelot, el Guerrero del Antifaz; nunca el «señor Jones» o la «señora Verlec»—. Debemos consignar también —*I'm sorry but it's my duty*— que cualquier alusión a Stevenson —Samoa, la guerra de las Dos Rosas, el marinero de una sola pierna— podría considerarse en su caso como simple coartada, si no como falacia.

Y es que Luis Alberto de Cuenca es un ecléctico. Algo así como la visión lukacsiana de Walter Scott, la novela y el proceso histórico, la eterna lucha de contrarios, etc. Pero no seré yo quien le inste a optar por la luz o las tinieblas —viene al caso la estéril reprimenda de Bronstein a Céline—. Sé muy bien que tales consejos sumen en abisales locuras a quienes los reciben y desnudan de pudor a quien los da. Y además hay cosas peores que escribir entre dos aguas —Hawks y la Tabla Redonda, Billy el Niño y Lancelot, el saco de Roma y la entrada de Zukov en Berlín—.

Floresta española de varia caballería transcurre —deliberadamente— entre el medievo occidental —cercado por la escritura— y el medievo fílmico. El caballero y su dama. El jinete solitario, poseedor de un rifle y de un caballo. El paisaje, arbitrario a todas luces, irracional, y sin embargo definido en última instancia por la figura escueta del protagonista. Exento siempre de verdores internos. (Me resisto a creer que esa película de Howard Hawks que Luis Alberto de Cuenca «nunca vio» pueda ser *The big sleep.* Lo sentiría por él, pues rara vez tendrá ocasión de encontrarse con una Lauren Bacall tan cuidadosamente esbelta. Y me resisto a creerlo con razón: el propio Luis Alberto de Cuenca me confiesa que el filme es *Scarface.)*

Cualquier lector medianamente atento apenas dudará ante el clamor de las vírgenes guerreras. Recreación —no sé si consciente o inconsciente— de las heroínas de Monique Wittig: «Han pintado sus rostros y sus piernas de vivos colores. Los gritos que lanzan son tan terribles que muchos de sus adversarios abandonan sus armas, huyendo y tapándose los oídos.» También una oscura nostalgia de contemplar el crepúsculo desde las playas de Mitilene. (O esa tentación de bailar un *fox-trot* con Valerie Solanas, sabiendo muy bien lo que te juegas y sospechando que así debió empezar Leopoldo S. Masoch.)

Después Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel y otra vez Luis Alberto de Cuenca.

La verdad es que discrepo del tratamiento filosófico otorgado al «saco de Roma». Estimo que aquellos autoritarios jinetes no merecen la gloria. Tampoco creo que fuesen «magníficos criminales». No era ninguno de ellos Robin Hood ni Luis Candelas. Ni siquiera el batallón de mujeres que intentaba defender a Kerenski.

Abundo en la pausada violación de ese ámbito secreto —la sugerencia o la mentira, volver muy despacio al reino de las hadas—. Luis Alberto de Cuenca vela sus armas siete veces —*Los siete magníficos,* primer *western* socrático, impecable precedente del aristotelismo de Leone—, y me temo que no quiere ser molestado. Yo también ignoro si Andy Warhol conocía los torsos de las *yaksis.* De todas formas, hizo mal en complacerse con el rostro de la señora Onassis.

Es hermoso hablar de Guillermo de Aquitania. Luis Alberto de Cuenca traduce un poema «enderezado a nada», un distinguido poema de amor dedicado a aquella a la que no se ve —y por tanto no se nombra—, pero a la que mucho se ama. Yo digo que valor y soledad exigen, si no un estricto anonimato, sí una suerte de sigilo. Aquí la diafanidad poética, como bien dice el traductor, es un nuevo modelo de antifaz de raso. Algo así como guardar las apariencias.

«Caballeros del silencio» y «sacerdotes de la nada», las augustas figuras que osan adentrarse en el sagrado desierto, en la oscura trampa de la *Floresta,* ni siquiera son conscientes del alcance de sus actos. Desnudos de esa solemne gravedad que adorna a justicieros y paladines. La «verdadera» y simbólica cruz en torno a la cual se agrupan irguiendo sus espadas, el «Dios lo quiere» que exalta sus corazones; vanos pretextos, frío estuche que recubre el esqueleto de la muerte.

Pero no caigamos —guiados por un ciego espíritu de contradicción— en un rancio vitalismo. Ya se sabe: *carpe diem,* oh querida, todo pasa, la vida es un instante, «el humo ciega mis ojos», etc. Pre-

parémonos a degustar los sacros alimentos, «el corazón de un mundo sin corazón» (Marx *dixit).*

El mismo día en que los caballeros iniciaban el regreso a *la mujer* —fracasada la espada y convertida Tierra Santa en un vulgar recuerdo— un joven de temperamento apasionado, de nombre Robespierre, se apresuraba a jugar sus cartas con arrojo y dignidad incomparables.

Y ya que Luis Alberto de Cuenca nos invita a imaginar a Rolando, a Guillermo de Orange o a Lancelot cultivando parcelas incultivables, recordemos el silencioso y entrañable *zen* de los primeros samurais, código de armas de aquella casta indomable a la que tanto Buda como el Emperador guardáronse muy mucho de otorgar otra tierra que no fuese la destinada a recubrir sus tumbas.

Finalmente, y dando la mano al texto de Lulio, Scott Fitzgerald —Amory Blain, la oscura malignidad de Zelda, Robert Redford disfrazado de Jay Gatsby— se decide a apagar todas las luces en la vieja casa donde jugar a la ruleta rusa es lo mismo que bailar con Bárbara Steel (tal vez hubiera sido mejor citar a Salinger).

En las últimas páginas, Luis Alberto de Cuenca se refiere a los grandes ausentes de su *Floresta,* y los enumera alfabéticamente. Son todos los que están, pero faltan algunos. Aunque sea de pasada, no tengo más remedio que saludarlos:

Abrahán (por la *Biblia),* María Jesús Alegre (por sus simpáticas travesuras en «individuales»), W. H. Auden (por *El escudo de Aquiles),* Martine Beswick (por *Desde Rusia con amor* y porque es, en realidad, mi hermana), James Bond (por *007 contra el Doctor No),* Carmilla (por obra y gracia de Sheridan le Fanu), Eduardo Calvo (por razones obvias), los hermanos Dalton, Kornelia Ender (como «reina de las espumas»), Jack Elam (por su labor conjunta), John Ford (por *Dos cabalgan juntos),* Gerald Ford (por *The white house),* Nico (la rubia de Centenario Terry), Niko (la pelirroja que amaba a los Rolling Stones), Nicko (la rubia-pelirroja con la que sueño cada noche), Elisha Obed (porque ha vengado a José Durán), Kid Pampele (porque parece ser invencible), Luiz Pereira (porque ha dado seguridad a la zaga), Saint-Simon (padre de la sociología), Jorge Sand (una especie de travesti), Tarzán (por *La mujer leopardo),* Tostig (porque si Bioy Casares lee el libro de Luis Alberto lo va a echar en falta), diversos Templarios (siempre quedan bien), Tiziano (porque no todo va a ser Andy Warhol), el cine *underground* (para que Bianca Jagger haga películas), Villena (Luis Antonio, que ya estaba, y por razones obvias), Tom Wesselman (por las mismas razones que Tiziano), Billy Wilder (por escribirle un guión a Greta Garbo).

Este artículo llevaba en un principio el título de *La soledad sonora.* Tuve que rechazarlo, al reparar en los inevitables resabios (San Juan de la Cruz) que un título así me reportaría. Opté al final por *Los valientes andan solos.* A pesar de haber visto el filme dos o tres veces —la última en televisión—, no consigo recordar quién es el director. Estoy seguro, eso sí, de que se trata de un segunda fila, pero no consigo acordarme.—*EDUARDO CALVO (Padilla, 34. MADRID).*

MIJAIL ALEKSEEV: *Rusia y España: una respuesta cultural.* Seminarios y Ediciones, Madrid, 1975. Traducción y prólogo de José Fernández Sánchez.

Con este título, la Colección «Hora H. Ensayos y Documentos» ofrece al lector de habla española una obra de irresistible atractivo para cuantos se interesen en el tema de las relaciones literarias hispanorrusas, tan escasamente atendido hasta ahora por la erudición española. Mijail Alekseev, autor de este libro breve y denso, nació en Kiev en 1896. Su vida, dilatada y fecunda, ha estado dedicada al estudio y la enseñanza de las Literaturas europeas, en las que es distinguido especialista. Miembro de la Academia de Ciencias de la URSS, ha publicado muchos trabajos, entre los que, por su vinculación con el legado cultural hispano, queremos citar los siguientes: *Turgenev y los escritores españoles,* Moscú, 1938; «Hispania», colección de artículos por él dirigida, en la que figuran sus ensayos «La lengua y la literatura rusas en el Ateneo de Madrid en los años sesenta del siglo XIX» y «La Hispanística en la Universidad de San Petersburgo-Leningrado», año 1947; *Cervantes. Artículos y materiales,* obra colectiva publicada bajo su dirección y en la que figuran sus trabajos «Sobre la historia literaria de un romance de Don Quijote» y «Una falsa carta autógrafa de Cervantes (1615) de un archivo ruso de principios del siglo XIX», Leningrado, 1948; *Ensayos sobre la historia de las relaciones literarias hispanorrusas en los siglo XVI-XIX,* Leningrado, 1964; «La Hispanística a la luz de la historia de los contactos literarios rusoespañoles», publicado en *Problemas de Filología española. Materiales del I*[er] *Congreso científico soviético sobre Filología española,* Leningrado, 1974.

La contribución del profesor Alekseev a la difusión de los valores culturales españoles en la URSS no se ha limitado a sus valiosos trabajos de investigación. Siendo decano de la Facultad de Filología de Leningrado, y por iniciativa suya, el Ciclo de Lengua española creado en aquella Facultad en 1935 fue transformado en Sección española

poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Los especialistas en Lengua y Literatura españolas formados por esta Sección, que dirige la profesora Vasileva-Shvede, han despertado un profundo interés por la cultura española en los centros soviéticos de enseñanza media y superior. Según datos estadísticos correspondientes a 1970, la Lengua española figuró en tercer lugar por el número de alumnos en ella matriculados, aventajada solamente por el inglés y el francés.

De los trabajos del profesor Alekseev relacionados con España, el más completo y ambicioso es, sin duda alguna, su obra *Ensayos sobre la historia de las relaciones literarias hispanorrusas en los siglos XVI-XIX*, que agrupa tres estudios distintos: «De la historia de las relaciones literarias hispanorrusas en los siglos XVI-principios del XIX», «Las cartas sobre España de V. P. Botkin y la poesía rusa» y «Lengua y Literatura rusas en el Ateneo de Madrid en los años sesenta del siglo XIX». Nuestro comentario se limitará al primer ensayo, el más importante y extenso de los tres, vertido al español por José Fernández Sánchez con el título de *Rusia y España: una respuesta cultural.*

Este ensayo, cuya primera redacción es de 1940, consta de cinco capítulos. En los dos primeros, el profeor Alekseev expone el dilatado proceso de conocimiento mutuo de los dos pueblos, tan alejados geográfica y culturalmente; en este conocimiento, las relaciones literarias son a la vez consecuencia y agente parcial de la acción cognoscitiva. En esta parte, se estudian los contactos literarios hispanorrusos en los siglos XVI al XVIII, pero se tienen en cuenta también las relaciones políticas entre los dos países, los relatos de los viajeros, los informes geográficos; todos los datos en fin que pueden ayudar a la formación de la idea que se va haciendo un país del otro al correr de los siglos.

Con la occidentalización rusa impulsada por Pedro I y el establecimiento de relaciones diplomáticas regulares entre España y Rusia en el primer tercio del siglo XVIII se acelera el ritmo del mutuo conocimiento entre los dos pueblos. En España aparecieron libros de carácter erudito sobre el imperio de los zares. En Rusia se multiplicaron las traducciones de obras españolas o francesas de tema español. Los lectores rusos conocieron España a través de Corneille, Rotrou, Molière, Scarron, Beaumarchais, Florian y los enciclopedistas. Pudieron leer en francés o en traducciones rusas del francés el *Romancero*, el *Lazarillo, El diablo cojuelo, Guzmán de Alfarache*, al padre Mariana, a Cervantes, a Baltasar Gracián. Este caudal literario español y francés, utilizado por los rusos como material informativo sobre nuestro país, produjo una doble y antagónica visión de España, reflejada posteriormente en la literatura rusa: de una parte, España como país bienaventurado, paraíso del amor, donde se rinde culto a las vir-

tudes caballerescas (honor, valentía, lealtad, orgullo personal); de otra, España como reino de la superstición religiosa, del atraso cultural, de la pereza, de la crueldad, de la miseria.

En los tres últimos capítulos, el profesor Alekseev se desentiende de la imagen que los españoles se hacen de Rusia y se ocupa sólo de la idea de España en su país durante el primer tercio del siglo XIX, condicionada por dos importantes acontecimientos: la Guerra de la Independencia española y la sublevación de Riego. La lucha de España contra Napoleón, tema del capítulo tercero, produjo entre los rusos una oleada de hispanofilia, acentuada aún más a partir de 1812 por la intervención francesa en Rusia. España se puso de moda y los rusos se entregaron a la exaltación del heroísmo de los españoles y de su fidelidad a sus tradiciones y a su rey. «La guerra contra Napoleón en España tuvo una gran repercusión en la prensa, inspiró a escritores y ayudó mucho a despertar el interés por la literatura y la lengua españolas», escribe el profesor Alekseev en el libro que reseño (p. 100). En 1811 apareció en Rusia la primera Gramática española, escrita en ruso por Iakov Langen, «compuesta según las reglas de la Real Academia Española».

El capítulo cuarto analiza la segunda oleda de hispanofilia, surgida en Rusia con motivo del triunfo de España en el movimiento acaudillado por Riego. En esta ocasión la reacción del pueblo ruso no fue unánime. Los elementos conservadores manifestaron su recelo o incluso su enemistad hacia el régimen liberal español, que recortaba las prerrogativas reales. En cambio, gran parte de la juventud más ilustrada veía el movimiento español como algo que debían imitar los rusos, tanto por la filosofía política que lo había inspirado como por la utilización del ejército para derrocar el régimen absolutista. Chaadaev, Pushkin, los hermanos Turgenev, Kïujed'beker, entre otros muchos escritores, fueron decididos partidarios de la Revolución española. El príncipe Trubetskoï, dirigente de un grupo progresista, redactó un proyecto de Constitución inspirado en la Carta española de 1812. Los decabristas, sublevados el 14 de diciembre de 1825 por motivos idénticos a los de los liberales españoles, enardecieron sus ánimos en la plaza del Senado, donde se habían concentrado para atacar el Palacio de Invierno, con versos sobre Riego.

El profesor Alekseev estudia en el capítulo quinto, último de este ensayo, las influencias en los medios literarios rusos del hispanismo alemán, de carácter conservador, y del francés e inglés, más abierto y liberal. Del primero se importó en Rusia el culto a Calderón. Desde 1825 a 1840 apareció en Rusia abundante literatura de tema español. Zhukovskiï y Katenin tradujeron los Romances del Cid de Herder;

Pushkin, que como Katenin aprendió el español, escribió versos inolvidables sobre nuestro país y, sobre todo, *El Convidado de Piedra*, primera versión rusa del tema de Don Juan; Lermontov, su drama *Los españoles*. «El gusto por lo español fue sin duda alguna un fenómeno masivo durante estos años, en el que participaron escritores de distintas tendencias, los menores y los grandes.»

Mijail Alekseev ha derrochado entusiasmo, paciencia y una asombrosa erudición (444 amplias notas a un texto de 163 páginas en la edición española) en la redacción de esta obra, que ha venido a poner el orden y la claridad posibles en el vasto y complejo tema de las relaciones literarias hispanorrusas y su entorno político-social. Los interesados en el comparatismo literario disponen ya en nuestra patria de una obra básica para el estudio de los contactos culturales entre España y Rusia, problema al que, sin duda alguna, la erudición española no tardará en ofrecer su propia aportación (*).—*FRANCISCO GOMEZ CRESPO (Fuente del Berro, 1. MADRID-9).*

(*) Para la transcripción de nombres rusos se ha utilizado el sistema propuesto por Julio Calonge en *Transcripción del ruso al español;* Madrid, Gredos, 1969.

RETORNO DE UN OLVIDADO

La guerra civil continúa siendo la única circunstancia que incide con verdadera importancia en la literatura española del siglo XX, no sólo por los ya tradicionales efectos de ahuyentamiento y dispersión de los vencidos, por la aglutinación aislante de los victoriosos, sino también por el volumen de mitos que acarrea el silencio del vacío o la silenciación. Miríadas de incógnitas flotan en los borgianos archivos de lo insoluble e insondable, falsas bibliotecas de aire estrangulado, leyendas de genios que no fueron y fantasmas de muertos que merecen ser algo más que objetos de vilipendio y censura; en definitiva, jardines de eruditos disecados y memorias distorsionadas por los años y la tristeza acumulada.

De ahí que sea singularmente loable la presente iniciativa de la Diputación Provincial de Málaga (1), empresa que viene a confrontar al lector actual con aquella instancia de objetividad más inmediata: los textos. Gracias a esta preciosa edición fototipográfica, en la que reviven incluso las erratas, la obra de Hinojosa abandona los vahos

(1) José María Hinojosa: *Obras completas;* Málaga, 1974; 432 pp.

imprecisos de la mixtificación literaria y política. Sólo una antología, que yo sepa, le había recordado en el país que le vio morir (2), «víctima de una represalia genérica, el 22 de agosto de 1936, entre otros casi cincuenta presos de la cárcel de Málaga» (3), olvidado terrateniente que, aunque no fuera ni poeta eminente, ni mago introductor del surrealismo en España, sí conserva la dignidad que otorga la historia a su singularidad que pugnó por superar los condicionamientos de un feudo conservador y aburrido. Es indudable que no logró desembarazarse de una presunción jamás perdonada, que sus viajes y contactos vanguardistas, fruto de su elevado *status* social, invitaron a su espíritu simultáneamente introvertido y social al modismo imitatorio y al afán de exhibición. Mas no se niegue tampoco injustamente una concomitancia, más intuitiva que cultural o ideológica, con los estratos más profundos de un movimiento surrealista, totalizador y ambicioso, que tan radicales compromisos planteara (y me estoy refiriendo más al de Artaud que al de Aragón). Reliquia de un pasado perdido o revolución pendiente, lo que sí aparece claro es que el surrealismo no permite provincialismos nacionales, así como el hecho de que el interés de los poetas españoles no sobrepasó el ámbito de la mera innovación estilística, de la fascinación por una imaginería que bien podía surtir la depauperada despensa que antecedió al centenario gongorino. Las *boutades* «surrealistas» (4) de Hinojosa en sociedad brotaron más de la chispa del señorito andaluz (que, tras los devaneos «liberales» y «comunistoides» que le atribuye su primo Baltasar Peña Hinojosa, desembocó en el tradicionalismo agrario del cual surgiera), importador de novedades, que de la contestación antiburguesa.

Se inicia este volumen con dos colaboraciones publicadas en los números 1 y 4, correspondientes a marzo y agosto de 1923, de la malagueña revista literaria *Ambos*, para abrir paso, tras la reproducción de algunos poemas correspondientes al número 8 (mayo de 1929), de *Litoral*, en cuya portada se menciona al poeta (5), a su primer libro. *Poema del campo*, publicado en Madrid en 1925, con una tirada de 125 ejemplares fuera de comercio, contaba con la colaboración de Salvador Dalí, encargado de la portada, así como de un retrato del autor. Un conjunto de poemas breves, con versos e

(2) José Luis Cano: *Antología de poetas andaluces contemporáneos;* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

(3) Del prólogo de Alfonso Canales.

(4) Es curioso constatar que la palabra «surrealista» tiene actualmente, en su sentido vulgar, al igual que el término «romántico» en la Inglaterra del siglo XVII, el sentido de «excéntrico, raro, exacerbado».

(5) Literalmente: «Bajo la dirección de E. Prados, J. M. Hinojosa y M. Altolaguirre. Málaga, Imp. Sur. San Lorenzo, 12.»

imágenes de pasos cortos, temática rural y tenue simbolización, a manera de ecos infantiles de la poesía de su paisano Emilio Prados. El universo poético, vivencial, de Hinojosa, se manifiesta, sobre todo, en sus dedicatorias: a Dalí, Buñuel, Moreno Villa, Alberti, Lorca, Bergamín, etc. Fruto de su apacible vida de acaudalado bohemio en París, escribe y publica *Poesía de perfil* (1926), edición de 250 ejemplares, ilustrados con cuatro dibujos de Manuel Angeles Ortiz, a quien se le dedica el libro. Manteniendo la breve sencillez de estrofa, Hinojosa torna en su segundo libro a una búsqueda de mayor profundidad perspectívica, atravesada por una visión del mar que intenta abarcar senderos más metafísicos, de un vocabulario que se escuda en cómodos sones cuando el pensamiento zozobra ante superficies de cristal. El tono oscila entre la canción llana, por aproblemática, y la desmesura un tanto chabacana de, pongamos por caso, la «Elegía al humo de mi cigarro», posible lema de la vulgaridad minúscula, en la que se debatió buena parte de aquella vanguardia que giró en torno a Cansinos-Asséns o Gómez de la Serna, mera cáscara de aquellas otras que conocieron el París salpicado de muertos de guerra y suicidio, Apollinaire y Vaché...

Como suplemento de *Litoral* apareció, en cuidada edición, ilustrada por Bores (la amistad con pintores prestos a la colaboración fue una constante en el quehacer de Hinojosa), *La rosa de los vientos*, incursión por extensas geografías que genera un exotismo establecido por la distancia física, con una suerte de efluvios de Baedeker poético. Un año después, en 1928, ve la luz *La flor de California*, prologada por Moreno Villa («He simpatizado de golpe con esa técnica porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que, y también éstas se me iluminaron al ver aquéllos.») e ilustrada por Peinado (6). Esta su obra más conocida supone su única incursión en la prosa (7) y su inmersión en lo que debió considerar el más puro surrealismo: «Yo soy la epístola; corintios, tomad y comed, porque mi cuerpo va detrás de mi cabeza por las cataratas del Niágara, y mi alma está entre vuestras almas hecha epístola. ¡Tomad y bebed agua del Niágara, porque es sangre de mi sangre! Vuestros disparos no me hieren, porque mi cuerpo es blanco y se confunde con las nubes y con la cal; con la espuma y con la sal.» Abunda una arbitrariedad que, para no caer en lo ma-

---

(6) Es lamentable que esta edición fototipográfica haya omitido el anuncio de «Obras en preparación» que figurara en la edición original; transcribo literalmente: «*El Aviador y el Buzo* (teatro), *El Castillo de Mi Cuerpo* (novela), *Ocho Días* (poema).» Sería de sumo interés conocer el paradero de estos proyectos.

(7) Al pie de la portada se lee: «Nuevos novelistas españoles. Madrid.»

licioso, habremos de adscribir a un empleo extenuante de la escritura automática en su primera acepción de voluntaria alucinación del subconsciente, en el caso de Hinojosa mediatizado por andanadas conscientes y aferramiento a palabras. Lo más hermoso del libro, lo que aún puede emocionar al lector, es ese genuino ansia de libertad y desasimiento, siempre catártico y despreocupado del hombre. Cierran estas obras completas dos libros de poemas, *Orillas de la luz* (publicado, sin embargo, antes que *La flor de California)* y *La sangre en libertad,* con dibujos de Benjamín Palencia y Moreno Villa y Angel Planells, respectivamente, publicados en 1928 y 1931. Es aquí donde José María Hinojosa escribe con su voz más propia y auténtica, es en estos versos de más convincente fluir, donde la crítica habrá de enfrentarse al verdadero poeta. Los cinco últimos años de su vida, desde la proclamación de la República hasta el comienzo de la guerra civil, transcurrieron ya sin poesía, dedicados a una actividad parlamentaria que concluyó con su fusilamiento en 1936.—*BERND DIETZ (Fernando el Católico, 3. MADRID-15).*

BARROSO, FERNANDO J.: *El naturalismo en la Pardo Bazán.* Madrid, Playor, 1973. 189 pp.

Hasta hace poco tiempo, la novelística de Emilia Pardo Bazán había estado casi tan olvidada como la de Alarcón y Palacio Valdés. Sin embargo, en los diez últimos años han aparecido estudios tan excelentes como el de Walter T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán* (New York, Twayne, 1971), y ahora el de Benito Varela Jácome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán* (Santiago de Compostela, 1973).

Un libro más sobre el naturalismo de la Pardo Bazán parecerá superfluo, pero la verdad es que, exceptuando *Los pazos de Ulloa, La madre naturaleza* y alguna otra novela, existen pocos textos sobre el resto de sus obras. En realidad, el título de este nuevo libro es inexacto, porque el señor Barroso no se limita a la tendencia naturalista, sino que estudia las tres fases o etapas de la escritora gallega (realista, naturalista, espiritualista), así como el afán reformador.

Para llevar a cabo el objeto primordial de su trabajo, el autor analiza diez novelas representativas: *Pascual López,* como el primer ensayo novelístico y ejemplo del realismo tradicional; *Un viaje de no-*

vios, como iniciación del naturalismo; seis novelas que él denomina «experimentales» de pleno naturalismo *(La Tribuna, El cisne de Vilamorta, Los pazos de Ulloa, La madre naturaleza, Insolación* y *Morriña)* y, por último, *Una cristiana* y *La prueba* para ilustrar la tendencia espiritualista. El tercer grupo está dividido en novelas del proletariado, pueblerina, del campo y de la ciudad, según el sitio donde se desarrolla el drama humano. No hay ninguna alusión a *La piedra angular, El tesoro de Gastón* o demás novelas de la Pardo Bazán.

En la breve introducción que precede dicho análisis, el autor describe rápidamente el proceso literario según lo entendieron Zola y la Pardo Bazán. Reconoce desde un principio que el naturalismo de ésta es tenue, mitigado, en desacuerdo con la fórmula de la escuela francesa, por la constante presencia del libre albedrío y de la moral cristiana y porque el determinismo filosófico y el positivismo científico jamás tuvieron en España la misma fuerza avasalladora que en Francia.

El señor Barroso acierta al señalar los aspectos literarios que la Pardo Bazán supo calibrar de dicha escuela, tales como la observación exacta y minuciosa de la realidad y la pretensión pseudo-científica de que la novela dejaba de ser obra de mero entretenimiento para ascender a la categoría de estudio social, psicológico o histórico. Sin embargo, exagera la imparcialidad objetiva de la autora, si bien la técnica es mayor en ella que en Galdós o Pereda, los novelistas españoles del siglo XIX nunca consiguieron hacer un retrato o describir el paisaje con absoluta objetividad.

Según la bibliografía, el señor Barroso ha utilizado unos cincuenta libros y artículos sobre la Pardo Bazán, pero predominan las citas de Emilio González López, Robert E. Osborne y Carmen Bravo Villasante. Se echan de menos, entre muchos otros, el antes mencionado libro de Pattison y el de Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1955), así como los ensayos de Guillermo de Torre y Robert Lott.

Hay en este trabajo del señor Barroso una docena de errores de sintaxis y de imprenta, ninguno de mayor importancia. No obstante, la primera nota al pie de la página 123 no debe pasar inadvertida por tratarse de una torpeza común en muchos *term papers* de estudiantes graduados. Si el crítico ha leído *Insolación y Morriña* y sabe, como todo el mundo, que ambas retratan la vida de personajes gallegos en Madrid, ¿por qué es necesario acudir al libro de González López?

El librito del señor Barroso está bien organizado y escrito en un castellano directo y clarísimo, sin retoricismos de ninguna clase. Lo único que nos choca de su estilo es la repetición de ciertas aseveraciones, a la manera de predicadores protestantes y tesinas universitarias. No por eso deja de ser útil en cursos sobre la novela española del siglo XIX.—*DAVID TORRES (College of Arts and Sciences Dp. of Foreign Languages. West Virginia University. Morgantown, W. V. 26506. USA.)*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ALEJO CARPENTIER: *El reino de este mundo,* Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

Es más o menos en 1943 cuando se produce en Alejo Carpentier su interés por las historias generadas en las revueltas de los esclavos que se producen en Haití en los finales del siglo XVIII. El año 43 es también el año en que el escritor cubano realiza su viaje a Haití.

El reino de este mundo se publicó por vez primera el año 1949. En esta obra, que si bien parte de algunos supuestos históricos, Carpentier realiza lo que podríamos definir como un trasvase de elementos históricos a una concepción preeminentemente novelística, en que los órdenes temporales de los sucesos puramente históricos se funden o son alterados para dar paso a una realidad narrativa recreada. Esta concepción carpenteriana (deberíamos poner esto entre comillas) de integrar los hechos históricos a la creación novelística, es la misma que de una u otra forma utilizará en muchas de sus obras posteriores, y que prueba la maestría que Carpentier tiene como hacedor de nuevas realidades y mundos novelísticos.

El punto de partida histórico para esta novela, que de ninguna manera podríamos definir como histórica, pero sí como una obra narrativa encerada dentro de la más acabada creación, es el período que va desde la rebelión de Mackandal contra los franceses en 1760, pasando por la caída de Henri Christopher y el tiempo inmediatamente posterior. Con estos elementos, y alterando en muchas ocasiones el orden histórico, Alejo Carpentier recrea su mundo novelístico que se concretiza en *El reino de este mundo,* sin duda una de sus mejores novelas.

Esta, la edición recientemente realizada por Librería del Colegio, que dirige Enrique Pezzoni, cuenta con un documentado trabajo introductorio a la obra de Carpentier, debido a Florinda Friedmann de Goldberg, que, sin duda, es clave para la comprensión de la narrativa del escritor cubano.

En realidad, podríamos decir que el verdadero interés de esta edición de *El reino de este mundo* radica en su estudio preliminar, ya que la obra en sí es ampliamente conocida de la gran mayoría de los estudiosos e interesados en la obra de Carpentier. Esta introducción es un acabado trabajo esclarecedor y de indiscutible valor para la penetración en el mundo novelístico de Carpentier. De no ser esto otra cosa que una reseña, nos habría gustado detenernos en muchos aspectos del trabajo de Florinda Friedmann.—*G. P.*

ENRIQUE CERDAN TATO: *Todos los enanos del mundo,* Ediciones Júcar, Madrid, 1975.

Un mundo en el cual la realidad se convierte en el soporte del sueño; o al revés: lo onírico, un lienzo en el que la realidad se traduce en visión. No es la descripción de un contemplar contemporáneo, con algo de secreta complacencia para con las creencias del pasado, sino un sumergirse en lo pretérito hasta hacerlo algo palpable, un rescatar lo inexistente a una participación de la realidad. Esta es la atmósfera que nos procura el mundo que Cerdán Tato en *Todos los enanos del mundo.* Mal comprendidas nuestras primeras líneas, podrían llevar a creer que este autor ha realizado una fuga de la realidad actual para circunscribirse al pasado, e incluso a un pasado inexistente. Nada más lejano a ello.

Este relato, o esta forma de relatar poco frecuente entre nosotros, nos presenta a un escritor que sabe manejar unos determinados antecedentes del pasado, más su profundidad significativa que su corteza histórica, y con ellos nos enfrenta a unas constantes sociales que subyacen, sin alterarse, en todo el desarrollo social.

La concepción alquímica del mundo medieval, que Cerdán Tato dinamiza ante nuestros ojos, se nos convierte en símbolo de una concepción de valores. El Señor de Gorge, sus maleficios y sus luchas no son otra cosa que las luchas inveteradas de una determinada parcela de la sociedad por el poder, el poder absoluto. El apogeo y ruina de su existencia, y hasta su desvarío, no son sino el reflejo del deterioro al cual el poder conduce a sus detentores.

En torno al Castillo de la Gorge se va produciendo el surgir implacable de un mundo, un bosque de abetos que cercan sin tre-

gua, que van estrangulando el mundo que se guarece tras los altos muros, que poco a poco irán cediendo al avance silencioso de los abetos. Ante ese avance incontenible, el Señor de la Gorge «se despojó de yelmo, armadura y guantelete; empuñó la espada con ambas manos y arremetió contra el más próximo de los abetos, incapaz, en su desvarío, de ceder los poderes que de muy antiguo le fueron otorgados».

Todos los enanos del mundo creemos que no ha tenido el eco que debería haber tenido, ya que nos muestra a un escritor en posesión de unos valores narrativos poco frecuentes en las últimas promociones de narradores españoles.—*G. P.*

MACHADO DE ASSIS: *Memorias póstumas de Bras Cubas,* CVS Ediciones, Madrid, 1975.

Con seguridad, en la primera mitad del siglo XIX y en los primeros lustros del presente, el XX, hubo un momento que podríamos definir como clave én el desarrollo de las letras sudamericanas. En estos años pareciera producirse el basamento sobre el que descansan muchas de las experiencias literarias que más tarde han venido á traducirse en logros alcanzados. En los narradores, si bien aún pervive una dependencia en las formas expresivas, un deseo de perfección idiomática que encuentra sus modelos más acabados en la obra de los narradores europeos, podemos hallar también ya algunos perfiles que traducen un deseo de búsqueda en dirección al encuentro de unos valores expresivos que emanen del enfrentamiento con la realidad que les concierne.

Tendremos que reconocer como una verdad el hecho que entre nosotros este largo período creador en las letras sudamericanas es pobremente conocido. Esto es en el plano de la literatura sudamericana, que utiliza como lengua creadora el castellano, en el caso de la literatura brasileña la situación es ya mucho más desoladora, por razón de una lengua diferente.

Tomando en consideración lo dicho, no podemos menos que congratularnos de la edición reciente de este libro de Machado de Assis, *Memorias póstumas de Bras Cubas.* La narración está estructurada en forma de diario; es el memorial del personaje, Bras Cubas, pero ya en las primeras líneas nos damos cuenta que no son unas memorias corrientes: «Algún tiempo dudé si debía abrir estas memorias por el principio o por el fin, es decir, si pondría en primer lugar mi nacimiento o mi muerte.» El autor-personaje comienza por relatarnos su propia muerte —«expiré a las dos de la tarde de un viernes del

mes de agosto de 1869»—, y desde ella nos adentra en el transcurrir de una vida rica en aconteceres confrontados. El autor-personaje murió cuando Machado de Assis, su creador, contaba con treinta años. Joaquín María Machado de Assis nació en Río de Janeiro en junio de 1839, y murió el año 1908.

Las memorias de Bras Cubas permiten a Machado de Assis entregarnos su visión del mundo desde sus preocupaciones estéticas; el relato nos hunde en un oleaje expresivo de acabada belleza. Podríamos definir este relato, casi, como un largo poema en prosa, hábilmente estructurado, lleno de encuentros. Al tocar este punto, se nos hace un deber referirnos a la traducción que ha realizado Rosa Aguilar, que contribuye al auténtico conocimiento de esa prosa llena de matices que es la de Machado de Assis y que es conservada en la traducción al castellano que comentamos.—*G. P.*

ANTONIO SKARMETA: *Novios y solitarios*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1975.

El contexto de la narrativa sudamericana es, en la actualidad, amplio; se podría decir que su dimensión se va ensanchando cada día más. A los nombres ya consagrados por la crítica internacional se van agregando otros nuevos, que rompen el cerco de sus límites geográficos. Muchos de ellos corresponden a escritores pertenecientes a las nuevas generaciones; otros, en cambio, son los de escritores con una larga labor creadora tras ellos, cuyas obras nos comienzan a llegar debido al interés que la literatura sudamericana está despertando como fenómeno importante dentro de la actual narrativa en lengua castellana.

El nombre de Antonio Skarmeta era ya bastante conocido dentro del panorama de la narrativa chilena, que cuenta en la actualidad con escritores de la talla de un Carlos Droguett, un José Donoso o un Jorge Edward, para citar aquí solamente algunos nombres. Dentro de este conjunto de narradores chilenos, la obra de Skarmeta se desenvuelve con una personalidad propia, en la que el lenguaje directo, preciso, da una nueva dimensión expresiva dentro de la literatura que se ha generado en sudamérica en los últimos decenios.

El ámbito en que se mueven los personajes creados por Skarmeta difiere mucho o en una medida muy significativa del resto de los narradores del continente. Skarmeta no busca la recreación de una realidad, sino que partiendo de lo real procura entregarnos la capacidad de reacción de unos seres abocados a lo inmediato de su entorno. En sus personajes se evidencia la fuerza vital, la tremenda capacidad sen-

sorial de una juventud en pugna por la constatación de su propia existencia. Podríamos decir que la vida misma les confiere autonomía y que por ésta llegan a ser los más inmediatos observadores de sí mismos.

Novios y solitarios es un conjunto de cuentos significativos dentro de su labor de escritor. En ellos pone Skarmeta de manifiesto las fuentes de su actitud narrativa, que no son otras que las creadas en la nueva narrativa norteamericana; un espíritu de veracidad que aglutina, sin rodeos, el amplio prisma de las sensaciones humanas. Los personajes no se dejan manejar por la narración; asumen una actitud confesional que les autorretrata. Las reacciones más secretas se hacen aquí veraces y significativas. Son el armazón tenso donde las emociones juegan su papel de catalizadoras de los hechos. Los personajes de Skarmeta sienten miedo, lo sienten como algo real, en la misma forma con que afrontarán sus propias relaciones humanas. No existe la tramoya que justifique sus actos, los actos están allí y ellos son sus propios ejecutores.

Fuera de toda duda este conjunto nos viene a poner de manifiesto las condiciones narrativas de este escritor chileno. Sus valores son ineludibles y confirman el sitio que ocupa entre los más recientes narradores sudamericanos.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Teatro mexicano, 1972.* Aguilar editor, México, 1975.

La celebración conmemorativa del Año de Juárez significó en México, aparte de numerosos otros hechos culturales, la ocasión para que se pusiera de manifiesto la presencia creadora de los cuatro autores cuyas obras componen este volumen. Estas obras fueron premiadas en esa oportunidad, el año 1972, y su presentación fue definitiva para catalizar las preocupaciones que movían las búsquedas de los dramaturgos mexicanos.

Es de destacar la presentación que nos introduce en la selección, la cual es un trabajo exhaustivo en torno a las preocupaciones estéticas y sociales que se manifiestan en el nuevo teatro mexicano. En ella encontramos una completa relación de las corrientes que han contribuido a su actual realidad, corrientes que podríamos definir como de realidad histórica, debido a la determinante implicancia que ésta tiene como condicionante del hecho expresivo de las obras teatrales que se incluyen en este libro. A través de estas cuatro piezas escénicas nos encontramos enfrentados a los factores que han perfilado la realidad social y política del México de hoy. Sin lugar a dudas, la

edición de estas obras se habría visto truncada sin la presentación inicial, la cual es debida al escritor y dramaturgo mexicano Antonio Magaña-Esquivel.

Los autores que incluye la selección de Antonio Magaña-Esquivel son los siguientes: Willebaldo López Guzmán, Salvador Novo, Carlos Olmos y Héctor Aznar. En el mismo orden, las obras que les representan son las tituladas: *Yo soy Juárez, In Ticitezcatl, Juegos fatuos* e *Inmaculada.*

Creemos que no estaría de más reseñar aquí algunos aspectos biográficos, ya que ellos nos permitirán una visión de mayor alcance de la importancia de estos autores dentro del panorama del teatro contemporáneo de México.

Willebaldo López Guzmán nació en la ciudad de Guadalajara en 1944; es actor, director y dramaturgo. En su obra figuran los siguientes títulos: *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital, Cosas de muchachos, La oscuridad ya está vieja, ya no espanta la verdad, El paletero del sol, Vine, vi y mejor me fui,* y la obra que recoge la presente selección, *Yo soy Juárez.*

Salvador Novo es periodista, crítico, comediógrafo y director teatral. Su labor en el campo teatral es dilatada y se cuenta entre sus impulsadores más destacados, ella quedó demostrada en la fundación, junto con Xavier Villaurrutia, del Teatro de Ulises, en 1928. Sirvió el cargo de jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su obra es vastamente conocida.

Carlos Olmos nació en Chiapa, en 1947. Ha trabajado como actor en los grupos teatrales de la capital del Estado y es fundador del grupo «Debutante 15». *Juegos fatuos,* la pieza incluida en esta antología, fue estrenada por primera vez en 1971 en el interior del país y con ella obtuvo la distinción de la Asociación de Críticos Teatrales de Morelia, Michoacan, consistente en el trofeo «Mácaras».

Héctor Aznar, oriundo de Puebla, nació el año 1930. Ha cursado las carreras de Letras españolas y Leyes. En 1950 fue profesor de literatura mexicana en The Gordon College. En 1962 funda y dirige el Centro Universitario de Teatro. Es fundador, asimismo, de la Compañía Profesional de Teatro de México, con la cual obtiene, en 1964, el Gran Premio en el Festival Mundial de Teatro que se efectúa en Nancy. Su labor creadora abarca también otras disciplinas, como la narración y la poesía.

A la vista de los antecedentes que encierran cada uno de los autores seleccionados, podrá aquilatarse la importancia de esta antología del Teatro Mexicano que reseñamos.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*

VI PREMIO TEATRAL "TIRSO DE MOLINA"

El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca el Premio Teatral «Tirso de Molina» en su VI edición, con el fin de estimular la labor de creación de todos aquellos autores dramáticos que, sin distinción de nacionalidad, escriben para la gran misión del teatro en lengua castellana, de acuerdo con las siguientes

BASES

1. El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca el VI Premio «Tirso de Molina», para obras de teatro escritas en lengua castellana.

2. Podrán optar al VI Premio Teatral «Tirso de Molina» escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua castellana y sean originales, inéditas (no estrenadas) y no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. También podrán ser admitidas, por excepción, obras que, habiendo participado en otros concursos hayan merecido calificación de finalistas, sin obtener ningún premio. La falta de estos requisitos podrá anular la concesión del Premio.

3. El Premio estará dotado con CIEN MIL PESETAS, que se adjudicarán al autor de la obra galardonada, pudiendo ser declarado desierto si, a juicio del Jurado, ninguna de las obras participantes reúne la calidad suficiente.

4. Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento o tema de las obras concursantes. Se tendrán muy en cuenta las aportaciones técnicas y temáticas que supongan una contribución positiva para la influencia cultural del arte escénico. La duración de las obras será la normal en un espectáculo dramático completo, no admitiéndose obras de teatro breve.

5. Los originales de las obras concursantes podrán presentarse o remitirse por duplicado, escritos a máquina y perfectamente legibles, en el Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid (avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3), hasta las trece horas del día 30 de junio de 1976. Las obras remitidas por correo deberán ser depositadas en origen antes de la hora y fecha indicadas.

6. Los originales estarán firmados por su autor, figurando al pie de la firma su nombre y dirección completos. Aquellos autores que deseen conservar el incógnito podrán firmar con seudónimo, acompañando los originales con una plica, en cuyo exterior conste el título de la obra y el seudónimo elegido, y en su interior los datos personales correspondientes. Dicha plica no será abierta en caso de que la obra no alcance la categoría de seleccionada y podrá ser retirada con los originales de la obra.

7. El Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica realizará, a través de sus asesores teatrales, una cuidadosa y primera lectura de todas las obras concursantes llegadas hasta el cierre de la admisión de textos, seleccionando un máximo de VEINTICINCO originales, que pasarán a la consideración del Jurado, el cual, a través de cada uno de sus miembros, podrá recabar para su lectura e inclusión en el grupo finalista cualquiera de las obras presentadas dentro del plazo.

8. El Jurado del VI Premio Teatral «Tirso de Molina» será designado por el presidente del Instituto de Cultura Hispánica entre personas de conocido prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.

9. La decisión del Jurado se hará pública el día 12 de diciembre de 1976.

10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el texto premiado en la COLECCION TEATRAL DE EDICIONES CULTURA HISPANICA en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del editor. El autor premiado recibirá como obsequio cincuenta ejemplares de esta edición.

11. EL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA se reserva el derecho a una posible segunda edición, por la que el concursante premiado percibirá como derechos de autor el diez por ciento del precio de venta al público de cada ejemplar de esta segunda tirada, no inferior a mil ejemplares en todo caso. Los derechos de autor serán liquidados a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12. La obra premiada, caso de ser representada o editada posteriormente por cuenta o autorización del autor, deberá figurar en todo caso con la indicación de «Premio Tirso de Molina, del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid».

13. El Jurado podrá proponer al presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de alguna o algunas de las obras finalistas, seleccionadas por orden de méritos.

14. Por el hecho de concurrir al Premio Teatral «Tirso de Molina» los autores de originales presentados aceptan las presentes bases, no pudiendo reclamar contra las mismas ni retirar las obras presentadas hasta la publicación del fallo del Jurado. Los textos no retirados ni reclamados con posterioridad a los sesenta días útiles de publicarse dicho fallo serán destruidos.

Madrid, febrero de 1976

Para información y consultas sobre el VI Premio «Tirso de Molina», dirigirse al Departamento de Cine, Radio y Teatro, Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).



EDICIONES JUCAR

Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

COLECCION «LOS POETAS»

TITULOS PUBLICADOS

1. Jesús Alonso MONTERO: *Rosalía de Castro* (3.ª ed.).
2. Marcos Ricardo BARNATAN: *Jorge Luis Borges* (2.ª ed.)
3. Juan MARINELLO: *José Martí* (2.ª ed.).
4 Gabriel CELAYA: *Gustavo Adolfo Bécquer.*
5. Alberto BARASOAIN: *Fray Luis de León.*
6. José Luis ARANGUREN: *San Juan de la Cruz.*
7. Louis PARROT y Jean MARCENAC: *Paul Eluard.*
8. Celso Emilio FERREIRO: *Curros Enríquez* (2.ª ed.).
9. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio).
10. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Antología).
11. Guillermo CARNERO: *Espronceda.*
12. Jaime CONCHA: *Rubén Darío.*
13. Antonio COLINAS: *Leopardi.*
14. Carlos MENESES: *Miguel Angel Asturias.*
15. A. MORAVIA y G. MARCUSO: *Mao Tse-Tung.*

EN PREPARACION

Agustín GARCIA CALVO: *Virgilio.*

Angel GONZALEZ: *Antonio Machado.*

Jorge RODRIGUEZ PADRON: *Octavio Paz.*

PROXIMAMENTE

ILDEFONSO MANUEL GIL: *En torno a un poema de Luis Felipe Vivanco.*

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS: *Recuerdo y perfil de Luis Felipe Vivanco.*

RICARDO GULLON: *Luis Felipe Vivanco, joven.*

LUIS ROSALES: *Testigo póstumo.*

HECTOR ROJAS HERAZO: *A cada hombre le ocurre el tiempo.*

ALEJANDRO PATERNAIN: *El pastor de renacuajos.*

LUIS S. GRANJEL: *Vida y literatura de Eduardo Zamacois.*

JAVIER DEL AMO: *El cuerpo incorrupto.*

JEAN THIERCELIN: *Como dentelladas de viento ocultas bajo la nieve.*

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *The Tempest: la idea de un Nuevo Mundo en Shakespeare.*

RODOLPHE STERBERT: *Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO